

السينما المصرية

" الثورة والقطاع العام (1952: 1971) "

(مجموعة أبحاث)

إشراف وتحرير

هاشم النحاس

المجلس الأعلى للثقافة
لجنة السينما

المجلس الأعلى للثقافة
لجنة السينما

السينما المصرية

"الثورة والقطاع العام (1952 - 1971)"

(مجموعة أبحاث)

إشراف وتحرير

هاشم النحاس

المجلس الأعلى للثقافة
لجنة السينما

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

السينما المصرية (1952 - 1971)، (مجموعة أبحاث)،

إعداد وتحرير: هاشم النحاس

القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠١٠

٤٨٨ ص؛ ٢٤ سم.

رقم الإيداع ٢٠١٠/١٤٣٢٥
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 704 - 173 - 7
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel. : 27352396 **Fax :** 27358084.
www.scc.gov.eg

المحتـــويات

المقــدمة

تحــديات ثقــافية

هاشم النحاس

من التحديات التي تواجه المعرفة السينمائية في ثقافتنا العربية وتحد من قدرتها على التطور، القصور الشديد فيما يتوفر من معرفة بتاريخ السينما المصرية، وذلك رغم امتداد تاريخ هذه السينما على امتداد تاريخ السينما في العالم – تقريبًا – الذي تجاوز القرن. ولا يرجع – فقط – هذا القصور إلى قلة المراجع المكتوبة التي تصل إلى حد الندرة في هذا الموضوع، وإنما يرجع أيضًا – وأساسيًا – إلى الصعوبة التي تصل إلى حد الاستحالة أحيانًا في توفير التعرف المباشر للباحث على الأفلام القديمة وإمكانية مشاهدتها بالطريقة المنهجية، التي توفرها أرشيفات الأفلام، ولا وجود لها عندنا حتى الآن.

ومن التحديات الأخرى التي تعوق ثقافتنا السينمائية ذلك الحائط العازل بين المثقفين عامة والسينما. فقد ظلت السينما المصرية وما زالت إلى حد كبير تعاني من النظرة المتعالية للمثقف الخاص في فرع من فروع المعرفة، والمثقف العام أيضًا؛ ما جعل السينما والثقافة السينمائية المصرية في شبه عزلة عن بقية بنائنا الثقافي، وفي تناقض مع انتشار المشاهدة السينمائية على المستوى الشعبي. الأمر الذي يجفف من روافد الثقافة السينمائية المصرية ويعوق تطورها.

وأملي أن يجد القارئ في أوراق هذه الحلقة البحثية "السينما المصرية – الثورة والقطاع العام – (١٩٥٢-١٩٧٢)" محاولة جادة في مواجهة هذين التحديين، بالمساهمة في معالجة القصور في معرفتنا التاريخية بالسينما المصرية من ناحية،

ومد الجسور – من ناحية أخرى – بين السينما المصرية والثقافة الإنسانية بتنوعاتها الواسعة، وذلك من خلال دعوة الأساتذة في العلوم الإنسانية للمشاركة مع أساتذة السينما والباحثين والنقاد الفنيين في التعرف على تاريخ السينما المصرية وتقديم رؤاهم عنها من خلال مناهجهم العلمية.

وتأتي هذه الحلقة البحثية على غرار الحلقتين السابقتين وأولهما "السينما المصرية – النشأة والتكوين" والثانية "السينما المصرية – التأصيل والانتشار (١٩٣٥-١٩٥٢)". كما تأتي امتداداً لمحاولات مماثلة فيما سبق شاركت فيها مع آخرين من جيلي من المثقفين السينمائيين.

ويلاحظ القارئ أن كل ورقة من أوراق هذه الحلقة البحثية جاءت مستقلة بذاتها ومن زاوية مختلفة في الرؤية، ومن ثم فإن ما جاء في بعض هذه الأوراق يكون أحياناً موازياً لما جاء في أوراق أخرى أو مكملاً له، كما يأتي مناقضاً له أحياناً. وهو ما قد يثير من الأسئلة أكثر مما يقدم من إجابات، ويجعل المجال مفتوحاً لأبحاث أخرى.

الدكتور حسن حنفي أستاذ الفلسفة وصاحب القائمة الطويلة من الكتب الفلسفية تأليفاً وترجمة وتحقيقاً.. ومتابع جيد للأفلام السينمائية. في بيته خصصت زوجته الباحثة السينمائية فريدة مرعي طابقاً كاملاً ليكون مركزاً ثقافياً سينمائياً يحمل عنوان "دار توثيق السينما العربية". أسسته مؤخراً ويحتوي على مكتبة كبيرة من الكتب والملفات السينمائية وكمية كبيرة من نسخ الأفلام. أحاول أن أغريه بالمشاركة بورقة بحثية يقدم فيها رؤيته الفلسفية ضمن هذه الحلقة البحثية. يتردد د. حسن حنفي ويطلب فسحة من الوقت للتفكير، ويتصادف أن يهدي المخرج الكبير توفيق صالح مكتبة زوجته مجموعة أفلامه على اسطوانات مدمجة. ويجد د.حسن حنفي في هذه الهدية فرصة لإعادة مشاهدة أفلام توفيق صالح وتقديم الورقة البحثية التي اقترحتها عليه.

يحدد د. حسن حنفي منهجه في دراسة أفلام توفيق صالح على أنه منهج "ظاهراتي"، فيه يكتب عن تجربته الشعورية المباشرة لمشاهدته لهذه المجموعة من الأفلام بغض النظر عن الرجوع إلى أحكام سابقة عليها من النقاد أو غيرهم.

والورقة تحمل عنوان "السينما الفلسفية – توفيق صالح نموذجـًا" وفيها يحلل أهم سمات أفلام المخرج الفكرية والفنية.

ومن السمات البارزة التي تناقشها الورقة في أفلام توفيق صالح من الناحية الفنية تحريك المجموعات، الحوار والفعل، الصورة، استعمال الأبيض والأسود.

ويرى أن المخرج ينتسب إلى الواقعية الاشتراكية في الفن.. ويكشف عن المضمون الاجتماعي للأفلام من خلال الحياة الشعبية، الحارة، المصحة، القرية.. المقهى، وأصحاب المهن الشعبية، والدين في صورته الشعبية.

وعن المضمون السياسي في أفلام المخرج تناقش الورقة ما حملته الأفلام من مفاهيم الثورة والتمرد، التعاون، الزعامة أو البطولة، الشعب، السلطة أو الحكومة أو الدولة، العدالة، الوطن.

ولما كانت الدراسات الجمالية النظرية بعيدة عن تناول السينما المصرية إلا فيما ندر (انظر محاولتي في كتاب نجيب محفوظ على الشاشة)، كان لابد من التفكير في ورقة بحثية تربط السينما المصرية بعلم الجمال ودراساته. ولما كان د.أحمد عبد الحليم أستاذًا لعلم الجمال في جامعة القاهرة وهو فضلاً عن ذلك درس السينما أكاديميًا، فقد كان من الطبيعي أن أعرض عليه المساهمة بورقة يربط فيها بين علم الجمال والسينما المصرية. وقدم ورقته بعنوان "جماليات السينما المصرية في أفلام صلاح أبو سيف".

في الجزء الأول من ورقته يستعرض محاولات الفلاسفة في مجال السينما بداية من برجسون الذي خصص فصلاً من كتابه العمدة "التطور الخلاق" ١٩٠٥ والفصل يحمل عنوان "الوهم السينماتوغرافي"، وتابع برجسون جيل دولوز أهم فلاسفة السينما في العصر الذي أثار معه ومع آخرين طريق فلسفة وجماليات السينما، ومنهم فرتنبرج، وهنري أجيل وأميديه أيفر وروجيه مونييه أصحاب أكثر نظريات الفيلم فينومينولوجية تأثيرًا، ومنهم أرنهايم صاحب كتاب "فن السينما" (مترجم إلى العربية)، وأصحاب النظريات السيكولوجية في السينما مثل ميرلوبونتي في دراسته "السينما والسيكولوجيا

الجديدة"، وكريستيان ميتز في كتابه "الدال المتخيل"، وأولهم هوجو منستربرج صاحب كتاب "الصور المتحركة: دراسة سيكولوجية" ١٩١٦.

وفي الجزء الثاني من الورقة يحاول أن يقدم وجهة نظر جمالية في أعمال صلاح أبو سيف، وذلك من خلال متابعته للمراحل الفنية المختلفة التي مرت بها أعمال صلاح أبو سيف. وفيها يصل صلاح أبو سيف إلى ما يطلق عليه د.أحمد عبد الحليم مصطلح الواقعية الإنسانية، وإن كانت تتسم بالسعي الدءوب في البحث عن صيغة سينمائية مصرية تميزها عن أشكال الصيغ الفنية الأوروبية والأمريكية.

وتتميز الدكتورة فيولا شفيق بنظرة اجتماعية ثاقبة للأفلام، تبدت في ورقتها البحثية التي شاركت بها في حلقة البحث الأولى "الأقليات والصراع الطبقي والمرأة في الثلاثينيات". وهي لا تعتمد في تحليلها على المضمون الأدبي للأفلام وإنما تدعم رأيها بالتحليل السينمائي للفيلم (اعتماداً على المشاهدة المباشرة)، ويرجع ذلك إلى درايتها المتعمقة للغة السينمائية باعتبارها أستاذة للسينما إلى جانب دراستها لعلم الاجتماع، وهي صاحبة الكتابين المنشورين بالإنجليزية عام ٢٠٠٧ "السينما العربية: التاريخ والهوية القومية" و"السينما الشعبية المصرية – النوع والطبقة والوطن".

وفي ورقتها بهذه الحلقة تواصل تحليلها السينمائي الاجتماعي الذي اطلعنا على جزء منه في الحلقة الأولى، وإن خصت قضية المرأة في السينما المصرية بتحليلها هذه المرة، في ورقتها "المرحلة الناصرية وقضية المرأة في السينما – نقطة تحول؟". وفيها تستوعب الأبحاث السابقة عن صورة المرأة في السينما المصرية، وتكشف عن وضع المرأة المتدنى المناقض لشعارات التقدم والحداثة المرفوعة، وذلك قبل أن تميط اللثام عن الأوهام السائدة حول تقدمية بعض الأفلام في نظرتها للمرأة، من خلال تحليلها لأفلام مثل "أنا حرة"، "الطريق المسدود"، "الباب المفتوح"، "مراتي مدير عام"، بالإضافة إلى ما تكشفه عن النظرة الطبقية والمتدنية للمرأة في الأفلام الميلودرامية السائدة.

ولما كانت المرحلة موضوع بحث هذه الحلقة تبدأ مع ثورة يوليو ١٩٥٢، فقد كان من الضروري البحث في العلاقة بين هذه الثورة والسينما، فيقدم لنا المخرج د. محمد كامل القليوبي أستاذ السينما والمؤرخ السينمائي ورقته بعنوان

"السينما المصرية وثورة يوليو – صراع الاحتواء بين السينما والثورة"، وفيها يكشف عن العلاقة المراوغة بين السينما والثورة.

ومما يقدمه أمثلة غير مطروقة لتحايل السينمائيين على السلطة بتقديم أعمال تمالئ السلطة بينما حافظت على نفس المفاهيم التقليدية السابقة التي لا تخلو من أفكار رجعية، وإن كان من السينمائيين من مال في أفلامه إلى التلاؤم مع المناخ الجديد مثل صلاح أبو سيف وعز الدين ذو الفقار وأحمد ضياء الدين وفطين عبد الوهاب..

ومما يكشف عنه أيضًا ممالأة السينما للجمهور الجديد من البرجوازية الصغيرة التي دعمتها الثورة، حيث أصبح الأشرار في الأفلام من الباشوات والإقطاعيين والمتعاونين معهم، ويربط بين مفهوم التضحية المطلق في هذه الأفلام والدعوة للتضحية السائدة من أجل الوطن.

ويقدم تفسيراته بكثرة الأفلام البوليسية في هذه المرحلة والدلالة الرمزية للقوة المتصارعة فيها، كما يقدم تفسيرات جديدة لأفلام مثل "المنزل رقم ١٣" ١٩٥٢ و"المؤامرة" ١٩٥٣ لكمال الشيخ و"قطار الليل" ١٩٥٣ و"رقصة الوداع" ١٩٥٤ لعز الدين ذو الفقار، ويكشف في هذه الأفلام عن المعنى الرمزي الذي يربط بين أحداثها والسلطة من وجهة نظره.

وفي الورقة التي يقدمها الناقد السينمائي أحمد يوسف تحت عنوان "الواقعية وصور الواقع" يرى أن المدارس الواقعية تتفق في ملامح أساسية، لكنه يذهب إلى أن هذه الملامح لا تضمن للفيلم دائمًا أن يكون واقعيًا، كما أن عدم توفرها لا ينفي عن الفيلم واقعيته بالمرة. ومن ثم يفضل أن يكلمنا عن صور الواقع في السينما المصرية بدلاً من أن يكلمنا عن الواقعية. وفي هذا الصدد يتعرض لجذور هذه التوجهات/الصور الواقعية في السينما المصرية عند عباس كامل، والكوميديا الاجتماعية لفطين عبد الوهاب، وميلودراميات حسن الإمام، وحتى في أفلام المغامرات عند نيازي مصطفى. وعن فتى وفتاة الشاشة في هذه المرحلة التي يطلق عليها المرحلة الكلاسيكية، يناقش مدى اقتراب صورة الفتى والفتاة على الشاشة من صورة الواقع، ومن الشخصيات

الذكورية التي تناولها بهذا الصدد أدوار عبد الوهاب، فريد الأطرش، عبد الحليم حافظ، أحمد رمزي، حسن يوسف، رشدي أباظة.. ومن الشخصيات النسائية أدوار فاتن حمامة، لبنى عبد العزيز، سعاد حسني.

وتحت عنوان "أسئلة الواقع بين الجد والهزل" يناقش الأفلام التي تتناول التفاوت الطبقي، أو ما يبحث منها عن جذور تاريخية. ومن الأفلام التي يناقشها ما دفعت بالكاميرا بين الناس ويرى أنها أهم عناصر الأسلوبية في واقعية الأفلام المصرية، ومن الأفلام التي يناقشها أيضًا ما اهتم بالثورات العربية، ومنها ما يتناول شكل المجتمع الجديد، أو ما حدث في العهد البائد، أو يطرح عالم الطبقة المتوسطة، ومن الأفلام ما تلقي عليه النكسة بظلالها.

ويختم ورقته برؤيته الجديدة للواقعية في السينما المصرية بدراسة مقارنة بين ثلاثة من كبار مخرجي السينما المصرية، باعتبارهم ثلاثة تنويعات على لحن الواقع وهم صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح.

ولما كانت العلاقة بين الأدب والسينما هي أحد المعالم الرئيسية التي تميز السينما المصرية خلال مرحلة البحث، سواء من الناحية الكمية أو من ناحية تحقيق أفلام متميزة في تاريخ السينما المصرية إلى جانب "المساهمة – على حد قول إبراهيم العريس – في حركة التنوير بل وتثوير الذهنيات الاجتماعية، وتطويرها من خلال انتشار الأفكار التنويرية التي حملتها تلك الأعمال لكبار الكتاب".. لذلك كان لا بد من تناول هذه العلاقة.

وكان الكاتب والناقد السينمائي إبراهيم العريس منذ فترة قريبة، يواصل نشر سلسلة من المقالات في باب السينما – الذي يرأس تحريره بجريدة الحياة – عن تاريخ العلاقة بين الأدب والسينما على المستوى العالمي. ورأيت أن يمد الخيط لتشمل دراسته هذه العلاقة في السينما المصرية في المرحلة موضوع البحث. فقدم ورقة مركزة وشاملة حصر فيها الأبعاد المتعددة التي تربط بين الأدب والسينما، سواء على المستوى العالمي أو ما يخص الحالة المصرية، وداخلها خص بالذكر علاقة السينما المصرية بأدب كل من نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس.

وخلال حصره لأبعاد هذه العلاقة يقدم لنا - في رأيي - ما يمكن اعتباره اكتشافات جديدة في بعض جوانبها.

وعن القطاع العام نجد ورقتين من أوراق هذه الحلقة، كتبت إحداهما تحت عنوان "سينما القطاع العام في قفص الاتهام"، وفيها احاول أن أثبت أن ما أصاب القطاع العام السينمائي في مصر من فشل لم يكن بسبب سوء الإدارة أو الخلل الاقتصادي، بقدر ما كان يرجع إلى النظام نفسه الذي يحكم العلاقة بين السينما والدولة.

وفي الورقة الثانية التي يقدمها الناقد السينمائي علي أبو شادي نجد ما يمكن اعتباره رأيًا مناقضا للورقة السابقة، حيث يحاول إثبات عدم فشل القطاع العام السينمائي اقتصاديًا، كما يقدم العديد مما حققه القطاع من مكاسب فنية. ولم يكن ذلك غريبًا عليه وقد دأب على الدفاع عن سينما القطاع العام في العديد من مقالاته.

ومما يقدمه من أدلة الدفاع عن وجهة نظره، الفارق الشاسع في نسبة ما يراه من الأفلام الجيدة بين ما قدمه القطاع العام وما قدمه القطاع الخاص خلال نفس الفترة (١٩٦٣-١٩٧٢)، وارتفاع نسبة الأفلام المأخوذة عن الأعمال الأدبية (٦٨ فيلمًا) التي أثرت السينما المصرية بما يفوق ما قدمته السينما المصرية طوال تاريخها السابق (٢٧ فيلمًا) حتى ١٩٦٣، والاستعانة بأعمال معظم الأدباء المصريين الكبار، ونجحت في رأيه معظم الأفلام المأخوذة عنها في التعبير عن رؤية الأدباء، وجاء من الأفلام ما يمثل امتدادًا لأفضل ما في موروث السينما المصرية، ووصل إلى ذروة النضج من خلال مجموعة الأفلام الواقعية، وإن ارتدت بعض الأفلام عباءة الماضي لتعالج بطريقة غير مباشرة أخطر القضايا التي تمس السلطة، إلا أنه كان هناك من الأفلام ما ينتقد السلطة بشكل مباشر، وكان من الأفلام أيضًا ما تناول الحاضر ووقف إلى جانب النظام عن قناعة وتصدى للدفاع عن المجتمع الجديد.

وأتاح القطاع العام فرصة العمل لعدد ٦٠ مخرجًا منهم ٢٦ مخرجًا جديدًا، وأتاح لبعض أعمالهم فرصة التجريب وتحطيم قواعد السرد التقليدية.

إن ما سبق ذكره مجرد إشارة لنماذج من المداخل البحثية التي تضمنتها حلقة البحث عن السينما المصرية (١٩٥٢-١٩٧٢). ولعل تنوع هذه المداخل يكشف عن الثراء الواسع لموضوع البحث. ومن ثم لا ندعي أن ما جاء بحلقة البحث يحيط بكل أبعاده. ولكن يكفي أن واجهنا بعض تحدياتنا الثقافية، وطرقنا بعض الأبواب المغلقة، وأثرنا من الأسئلة ما يدفع إلى مواصلة البحث.

شكــر

لم يكن إنجاز هذه الحلقة البحثية عملاً فرديًا، فقد أسهم بالمشاركة في هذا العمل عدد كبير من الشخصيات التي استحقت الشكر على إسهامها. وهم وفق الترتيب الزمني لمشاركتهم: أعضاء لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة الذين وافقوا بالاجماع على اقتراحي وأسندوا إليَّ مسئولية الإعداد والإشراف على تنفيذ الحلقة، ورفعوا توصيتهم إلى الأمين العام للمجلس د. عماد أبو غازي الذي وجب له الشكر على اعتماده المشروع والأمر بتوفير متطلباته المادية والبشرية. والشكر واجب لكل السادة من الأساتذة والدكاترة الذين اقتطعوا من وقتهم الثمين ما سمح لهم بإثراء حلقة البحث بأوراقهم. والشكر خاصة لمن تقبل منهم مقترحاتي ببعض التعديلات في أوراقهم. والشكر للسيدة هدى عبد الدايم سكرتيرة لجنة السينما التي تحملت من البداية أعباء السكرتارية والمتابعة. كما أخص بالشكر الصديق الدكتور مجدي عبد الرحمن الذي كثيرًا ما أفادني بأفكاره واستشاراته المفيدة.

وأشكر مقدمًا القائمين على طباعة هذا المجلد وأشكر كل من يسهم في تنظيم حلقات المناقشة من موظفي وعمال المجلس.

هاشم النحاس

السينما المصرية وثورة يوليو

صراع الاحتواء بين السينما والثورة

محمد كامل القليوبي

عندما قامت ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ بقيادة مجموعة من ضباط الجيش أطلقوا على تنظيمهم اسم الضباط الأحرار كمخرج لتفاقم أزمة الحكم في النظام القديم، وبعد أن سدت الطرق أمام البورجوازية القومية في مصر، وفي فترة صعود الشرائح الجديدة من البورجوازية المتعاونة مع الاحتلال من جهة وتصاعد المد الشعبي من جهة أخرى، لم تطرح الثورة أية شعارات متبلورة على الصعيد السياسي وإنما أكتفت بأن تكيل الهجوم إلى النظام الملكي الذي أطيح به في أعقاب الثورة مباشرة، وللفساد السياسي الذي حملت الأحزاب السياسية القائمة تبعته الرئيسية واكتفت بإطلاق شعارها الأول الذي صاحبها للأعوام الثلاثة الأولى من قيامها وهو "الاتحاد والنظام والعمل" وبدت مهمتها الأساسيه في أن تستكمل البورجوازية القومية التي وصلت في هذه الفترة إلى حالة شديدة من الضعف سيطرتها الكاملة على السلطة والاقتصاد، وأن تفتح الطريق أمام تطور العلاقات الرأسمالية في مواجهة أوضاع عالمية جديدة، ولم يكن الأفق الطبقي للثورة واضحًا وإنما اتخذ صيغة طرح شكل من الوفاق الطبقي وإن كان التوجه الوطني العام للثورة واضحًا خلال عدد من الإنجازات الوطنية الهامة مثل تأميم قناة السويس عام ١٩٥٦، وصفقة الأسلحة التشيكوسلوفاكية عام ١٩٥٥، والبدء في تنفيذ مشروع السد العالي بالتعاون مع الاتحاد السوفيتي عام ١٩٦٠، وقد أدى عدم التحدد الطبقي للثوره ومحاولتها لعقد نوع من الوفاق الطبقي في سنواتها الأولى إلى محاولة حل قضايا الواقع المصري من أعلى وبصورة تجريبية في معظم الأحيان مستبعدة الجماهير الشعبية والساسة السابقين على حد سواء من ساحة الصراع الذي كان محتدمًا احتدامًا شديدًا في هذه الفتره، ولقد تبدى ذلك منذ الأيام الأولى التي تلت الثورة حيث قضت بياناتها بحظر التجول ودعت الجماهير الشعبية للمكوث في منازلها،

وخلال شهر من قيامها قامت بقمع إضراب عمالي في كفر الدوار بشراسة شديدة ونفذت حكمًا بالإعدام على القائد العمالي شهيد الطبقة العاملة المصرية مصطفى خميس(١)، وقامت بحل الأحزاب السياسية القائمة الوطنية وغير الوطنية على حد سواء، وقمعت وبعنف مسيرة الشعب من أجل الديمقراطية فيما عرف بأزمة مارس ١٩٥٤.

واستبدلت كافة الأحزاب بتنظيم يسمى "هيئة التحرير" عام ١٩٥٤ يضم الجميع دون مستويات تنظيمية أو فهم سياسي، ويعتمد بشكل أساسي على الأجهزة البوليسية، وقمعت كافة الأطراف الموجودة على الساحه بدءًا من الإخوان المسلمين وانتهاء بالشيوعيين عام ١٩٥٩، وهكذا مرت السنوات الأولى من عمر ثورة يوليو حافلة بالقلق يشوبها حس وطني عام من قيادتها ولكنها تحاول حل قضايا الواقع المصري بوفاق طبقي وبطراز من الحكم البونابرتي تنوب فيه عن الشعب في كل شيء دون أن تطلق أية مبادرة للجماهير الشعبية التي هزت صرح الحكم طويلاً من قبل عبر نضالاتها المستمرة مما مهد لقيام ثورة يوليو التي بدت في أعوامها الأولى وكأنها قد قطعت الطريق على الحركة الشعبية في مصر عوضًا عن الاستمرار بها إلى أهدافها القصوى التي كانت تطرح أفقًا طبقيًا محددًا للواقع المصري، ولقد انعكس هذا القلق والتخبط أيضًا على السينما المصرية، فلقد كان من الطبيعي خلال التوجه الوطني العام لثورة يوليو أن ينعكس هذا التوجه أيضًا على كافة الأبنية الفوقية للمجتمع المصري ودون تحديد لأي قوى تتوجه وعلى أي قوى طبقية تعتمد، ولذلك فلم يخرج توجهها العام عن محاولة تثوير الكادر القديم في كافة المجالات ومن بينها السينما وهي محاولة محكوم عليها بالفشل مسبقًا.

فبعد مضي خمسة وعشرين يومًا فقط على قيام الثورة في ١٨ أغسطس عام ١٩٥٢ صدر أول تصريح عن السينما من القائد العام للثورة اللواء محمد نجيب يقول

(١) محمد كامل القليوبي.. السينما المصرية دائرة الحصار ورحلة الخروج، مجلة الثقافة الجديدة، المغرب مايو ١٩٨٠.

فيه "إنها وسيلة من وسائل التربية والتثقيف، ولكن عندما نسيء استعمالها نهوي بأنفسنا إلى الحضيض وندفع جيلاً من الشباب إلى الهاوية"(٢)، وفي ١١ نوفمبر من نفس العام أصدر القائد العام بيانًا نشرته مجلة الكواكب كاملاً تحت عنوان "رسالة الفن" جاء فيه أنه" يمكن القول أن الفن عندنا كان إلى ما قبل يوم ٢٣ يوليو وربما حتى الآن صورة للعهد الذي قامت نهضتنا للقضاء عليه. كانت الميوعة والخلاعة - إلا في القليل النادر - هي سمات المسرح والسينما والغناء... ولم يكن أحد من المشرفين على هذه الوسائل ذات الخطر العظيم في حياة الأمم يحاول أن ينحو بها نحو الفن كما يجب أن يكون، بل كان الجميع - وهو ما يؤسف له - ينحون بهذه الأسلحة الخطيرة نحو التجارة، والتجارة وحدها، والتجارة الرخيصة في أغلب الأحوال... فما من فيلم إلا وأقحمت عليه راقصة... وإذا كان هذا قد حدث في الماضي، وسكت عليه فلأنه - كما قدمت - كان صورة من العهد الذي نعيش فيه... أما اليوم فإننا لا نستطيع أن نقبل من الفن ولا من المشرفين عليه شيئًا من هذا الذي كان يحدث في الماضي. ولا شك أن نصيب الفن والفنانين أكبر من نصيب غيرهم، فإن التأثير في الشعب بالأغنية، وبالمشهد السينمائي وبالمشهد التمثيلي لا يزال أقوى من التأثير فيه بأيه وسيلة من الوسائل الأخرى". وتمضي الرسالة لتكمل تصورها لطريق العمل تحت أربعة عناوين: "التعب صنعة البنائين" وفي هذه الفقرة تحدثنا الرسالة عن المادة التي لن تعوز المؤلفين في "تاريخنا القديم منه والجديد" وعن "التعب" الذي لن يهرب منه أحد من أهل الفن وعن التمويل وتقدم بديلاً لعجز منتج فرد عن تمويل فيلم كبير يتمثل في "الاتحاد - أول مقطع في شعار العهد الجديد" الاتحاد مع منتج آخر أو آخرين. والعنوان الثاني "مدرسة الشباب" يحدثنا عن أوجه الشبه بين دار السينما والمدرسة، والثالث "مجال الفكاهة موجود" وفي هذه الفقرة تنبه الرسالة إلى أنها لا تقصد أن تكون الأفلام والمسرحيات

---

(٢) الفاروق عبد العزيز: السينما المصرية وثورة يوليو السنوات الأولى والوسطى (١٩٥٢-١٩٦١) مجلة الطليعة، نوفمبر ١٩٧٥، القاهرة.

"مطارق تدمر نفوس الناس"، فمجال الفكاهة موجود، وتضرب مثلاً بكوميديات الريحاني الهادفة.. وينهي العنوان الأخير الرسالة "واجب خطير".. "وأخيراً فإن على الفن والفنانين واجباً خطيراً ... ذلك أن يجعلوا رسالتهم جزءاً من رسالتنا"(٣).

وكما هو واضح فإن الرسالة التي تبدو لهجة التهديد واضحة فيها وإن كانت تتضمن إدراكاً لدور السينما ولإمكانياتها في تثقيف الشعب وتوعيته، إلا أنها لا ترى في محاكمتها للسينما المصرية في الفترة السابقة سوى الجانب الأخلاقي والإثارة الجنسية، ويدعو لاتحاد المنتجين القدامى دون أن يطرح أية مسئولية على الدولة نفسها وعلى النظام الجديد في دعم إنتاج أفلام مختلفة، ولعل عدم التحدد هذا وعدم الوعي بطبيعة الإنتاج القائم جعل رسالته تبدو كما لو كانت إبداء رأي غير جاد في الموضوع برمته، وعدم استعداد النظام الجديد للتدخل بصورة جدية في موضوع السينما مما جعل محمد نجيب يصرح في يناير ١٩٥٣.. وبعد شهرين فقط من بيانه، بأنه " قد استيقظت المعاني الوطنية في نفوس الفنانين فأدركوا واجبهم.. ووقفوا جميعاً في صفوف النهضة يساهمون في تشييد البناء الجديد.. بناء النهضة"(٤).

وفي هذه الفترة القلقة بعد الثورة، وبينما كانت أجهزة الإعلام تبث دعاياتها الديماجوجية عن الحركة المباركة كما أسمتها وقتها في تخبط واضح لعدم وضوح أيديولوجية محددة لثورة يوليو، بادرت السينما المصرية وبنفس الدرك من الهبوط والابتذال بتأييد الثورة، ولعله من أكثر الأمور دلالة على طبيعة التحول الذي حدث أن أول فيلم يتناول ثورة يوليو ١٩٥٢، والذي كان بمثابة قرون الاستشعار التي مدتها الاستثمارات السينمائية في مصر لتجد الطريق أمامها آمناً، هو فيلم بالغ الهبوط اسمه "عفريت عم عبده" من إخراج حسين فوزي في شهر فبراير عام ١٩٥٣، ولهذا

(٣) الفاروق عبد العزيز: السينما المصرية وثورة يوليو السنوات الأولى والوسطى (١٩٥٢-١٩٦١) مجلة الطليعة، نوفمبر ١٩٧٥، القاهرة.

(٤) المرجع السابق.

الفيلم قصة بالغة الدلالة، فلقد بدأ تصويره قبل ثورة يوليو ويدور موضوعه عن مقتل شخص اسمه "عم عبده" وظهور شبحه لعدد من الأفراد، وعندما قامت الثورة أثناء تصوير الفيلم، قرر مخرجه أن يتناولها في فيلمه، وهكذا تم تعديل قصة الفيلم بحيث يقرر الأشخاص الذين يظهر لهم الشبح أن يصدروا جريدة بعنوان "أخبار بكرة" ويتم تحريرها بناء على تنبؤات شبح عم عبده بأحداث اليوم التالي، وهكذا لحق الشبح بثورة يوليو وظهر ليعلن على محرري الجريدة "بأن الجيش المصري سيقوم غداً ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ بحركة مباركة". وهكذا قدم عفريت عم عبده الحل للسينما المصرية لتتعايش بأمان كامل ودون أية تنازلات من جانبها مع ثورة يوليو ١٩٥٢[٥]. وأسفرت محاولة التدخل الثانية من قبل سلطة يوليو في شئون السينما المصرية عن احتواء السينما التجارية المصرية لسلطة يوليو وشل فاعليتها تماماً في هذا المجال عندما عين مجلس قيادة الثورة مندوبًا له في أوائل عام ١٩٥٣، اختص بشئون السينما بعد ذلك لبضعة سنوات، وهو المقدم وجيه أباظة من الشئون العامة للقوات المسلحة، وتتالت الاجتماعات والندوات التي حضرها جميعًا مندوب مجلس قيادة الثورة ومعظم سينمائيي مصر في ذلك الحين. وقد استمرت هذه الاجتماعات حتى أوئل عام ١٩٥٤ وأسفرت عن ثلاثة اتجاهات، الاتجاه الأول هو السينما التجارية القائمة، سينما التسلية المطلقة وكان هو الاتجاه الغالب في هذه الاجتماعات. وقد عبر هذا الاتجاه عن نفسه بشكل ممالئ ومنافق لسلطة يوليو دون أن يتخلى عن طرح مفاهيمه، فلقد رد المخرج أحمد بدرخان على كلمة مندوب القيادة "نريد أن تجعلوا من السينما عنوانًا لنهضتنا الحديثة" قائلاً: "إننا نقر حضرة مندوب القيادة العامة على أن السينما يجب أن تنتقل إلى مرحلة جديدة لتوجيه الشعب وتثقيفه، لكن دون إغفال لمهمة السينما الأساسية كأداة للتسلية"، وفي اجتماع آخر علق المخرج محمد كريم قائلاً: "هل يمكن أن نخرج خمسين فيلماً تتحدث عن الثورة وأهدافها؟ إن هذا من شأنه أن يجلب الملل إلى نفوس المشاهدين"، وعلق المنتج والمخرج حسن رمزي قائلاً: "نحن شعب مرح.. فلا بد من وجود أفلام

(٥) محمد كامل القليوبي: السينما المصرية والواقع، مجلة السينما والعالم، القاهرة أكتوبر ١٩٧٨.

التسلية والترفيه وليس معنى النهوض بالسينما أن تكون أفلامنا حزايني". وفي اجتماع آخر عندما تحدث مندوب القيادة عن التطهير صرخ نفس المنتج والمخرج في حماس قائلاً "طائفة الفنانين والمشتغلين بالسينما سوف تطهر أفكارها من السخافات القديمة التي كان يفرضها العهد الماضي، لأنه أراد أن تكون الفنون وسيلة تسلية وترفيه"، ولقد أكدت مناقشة هذا الاتجاه الإخفاق المبدئي لأية محاولة لتثوير الكوادر القديمة، ولقد كانت معركة هذا الاتجاه حاسمة في السنوات الأولى، فبقدر ما سينجح الاحتواء بقدر ما ستكون الغنيمة[6]. ولقد تمت محاولات الاحتواء من جانب هذا الاتجاه بأكثر الأشكال كاريكاتورية فأعلنوا عن هذا الولاء الشكلي بالانضمام إلى التنظيم السياسي الصوري "هيئة التحرير" وهو التنظيم الواحد الذي أقامته سلطة يوليو في مقابل حل جميع الأحزاب السياسية الوطنية والديمقراطية وغيرها، وهو تنظيم لم يحدد أي التزام أيديولوجي لأعضائه واتسع ليشمل جميع التيارات والاتجاهات يمينًا كانت أم يسارًا، رجعية أم تقدمية، ويعلن انتماءه الوطني بشكل مطلق، وكان من الطبيعي أن يتسع هذا التنظيم لهذا الاتجاه المتخلف في السينما المصرية دون أن يفرض أية مهام من أي نوع عليه، فيقول عنه الممثل والمنتج والمخرج السينمائي أنور وجدي في أحد الاجتماعات مع مندوب القيادة "نشأت منذ الطفولة مكافحًا وبدأت حياتي الفنية في عزم وكفاح ولم أكد أسمع بفكرة هيئة التحرير وأهدافها حتي آمنت بأن هذه هي هيئة الكفاح"، ويقول عنها المنتج والممثل والمطرب محمد فوزي "الفنان دائمًا في طليعة المجاهدين والعاملين لخير الوطن"، ويعلق الممثل الكوميدي إسماعيل يس بطريقته الشهيرة في أفلام هذه الفترة قائلاً: "هيئة التحرير وما أدراك ما هيئة التحرير؟!"، بل ووصل التظاهر بالولاء لسلطة يوليو إلى أن يرتدي كل من المنتج والمخرج والممثل أنور وجدي والمنتج والممثل والمطرب محمد فوزي والمنتج والمخرج والممثل يوسف وهبي والمطرب والممثل فريد الأطرش الزي العسكري أثناء حضورهم اجتماعات اللجنة كتملق لسلطة الجيش،

---

(٦) الفاروق عبد العزيز: السينما المصرية وثورة يوليو، السنوات الأولى والوسطى (١٩٥٢-١٩٦١) مجلة الطليعة نوفمبر ١٩٧٥، القاهرة.

أما التظاهر بالاستجابة من هذا الاتجاه لمطالب مندوب القيادة فلم يتجاوز حيز أفيشات الإعلان عن الأفلام، فيعلن أنور وجدي عن فيلم "دهب" عام ١٩٥٣ وهو عن مغامرات الطفلة المعجزة فيروز بعبارة "فيلم جديد نظيف في عهد جديد نظيف" ويعلن حسين فوزي عن ميلودراما هابطة اسمها "جنة ونار" عام ١٩٥٢ بعبارة "الفيلم الاشتراكي الاستعراضي الكبير"، ويعلن أحمد بدرخان عن فيلمه "الله معنا" عام ١٩٥٥ بعبارة "تمشيًا مع العهد الجديد"(٧). أما الاتجاه الثاني الذي ظهر في هذه الاجتماعات وهو اتجاه الواقعية ومحاولة تثوير السينما بنزعة لا تخلو من المثالية، فلقد كان اتجاهًا ضعيفًا للغاية، فلم يعبر عنه سوى ثلاثة فقط من السينمائيين المصريين وهم المخرج السينمائي صلاح أبو سيف والكاتب أنور أحمد والمنتج والمخرج والممثل حسين صدقي. ولقد عبر صلاح أبو سيف عن وجهة نظره في هذه الاجتماعات قائلاً " كان شعار الحركة المباركة التي قام بها جيش مصر الباسل هو التطهير، ولهذا يجب أن تكون السينما المصرية في خدمة التطهير... ينبغي أن تعالج مشاكل الوطن الكبرى وأمراضه الاجتماعية، ولهذا يجب على المشتغلين بالسينما سواء كانوا منتجين أو مخرجين أو مؤلفين أن يتجهوا بجهودهم الفنية إلى هذه الناحية"(٨) وعندما بدا واضحًا لصلاح أبو سيف أن اتجاه سينما التسلية المطلقة قد تمكّن من السيطرة واحتواء أفكار مندوب القيادة حاول أن يضع سلطة يوليو أمام مسئوليتها الغائبة تجاه السينما فتحدث في اجتماع آخر قائلاً " للسينما مطالب كثيرة من الدولة وتستطيع هيئة التحرير أت تتبنى هذه المطالب وتدافع عنها عند الجهات المختصة، وأهم هذه المطالب هو تغيير نظرة الحكومة إلى السينما، فمازالت الحكومة ترى أن هذا الفن من وسائل الترفيه والتسلية فقط، بينما هو فن له أهداف أكثر من الترفيه والتسلية"(٩)، أما الكاتب أنور أحمد الذي كانت كل علاقته بالسينما أنه قام بتمثيل دور مصطفى كامل في الفيلم الذي يحمل نفس العنوان

---

(٧) الفاروق عبد العزيز: السينما المصرية وثورة يوليو السنوات الأولى والوسطى (١٩٥٢-١٩٦١) مجلة الطليعة نوفمبر ١٩٧٥، القاهرة.

(٨) المرجع السابق.

(٩) المرجع السابق.

وشارك في كتابة السيناريو فلقد طالب بتعديل الرقابة وتحديد مساهمة الثورة في إقرار أوضاع جديدة للإنتاج السينمائي، بل ووصل إلى حد المطالبة بتقييد مؤلفي القصص السينمائية بموضوعات معينة تتجه إليها كافة الجهود(١٠)، أما المنتج والمخرج والممثل حسين صدقي برومانسيته الثورية الشديدة ذات النزعة العاطفية الزاعقة والتي لم تجد معادلاً لها في عمله السينمائي الذي اتسم في معظمه بالسذاجة الشديدة، فلقد طرح خلال هذه الاجتماعات أكثر الآراء راديكالية لحل مشكلة السينما المصرية منادياً بأنه "لا بد من انقلاب في السينما كانقلاب ٢٣ يوليو... لا بد من سقوط رءوس وانهيار عروش وطرد أناس من المحيط.. قد يكون هذا عقاباً مؤلماً قاسياً ولكن لا بد من توقيعه، فإن الثورة لا تعرف التردد ولا الحيرة ولا الخمول، إنها الحسم والهدي إلى العمل المنتج السريع"(١١).

ولكن هذا الاتجاه نحو الواقعية ومحاولة تثوير السينما المصرية لم يجد آذاناً صاغية في هذه الاجتماعات، إذ أن الاتجاه الثالث خلال هذه الاجتماعات وهو اتجاه القيادة الذي مثله مندوبها لم يخرج عن محاولة توفيقية عاجزة كان لا بد وأن تنتهي باحتواء اتجاه السينما التجارية وسينما التسلية المطلقة، حيث لم تخرج رسالة القيادة الثورية سوى عن عبارات مثالية عاجزة فارغة من المحتوى "نظموا أنفسكم... اتحدوا وألفوا جبهة واعملوا.. نظموا أنفسكم على الوجه الذي يحقق مصالحكم وستجدون من القيادة كل تشجيع وتأييد ومساعدة"(١٢).

وهكذا انتهت محاولة تثوير الكوادر القديمة نهايتها الطبيعية، فإن سلطة يوليو ١٩٥٢ وبحكم عدم تحدد توجهها الأيديولوجي لم تتمكن بالتالي من أن تطرح أية مهام أمام السينما المصرية أكثر من الكلمات العائمة التي وجهتها لصانعيها والتي تختص

---

(١٠) المرجع السابق.

(١١) الفاروق عبد العزيز: السينما المصرية وثورة يوليو السنوات الأولى والوسطى (١٩٥٢-١٩٦١) مجلة الطليعة نوفمبر ١٩٧٥، القاهرة.

(١٢) المرجع السابق.

بعدد من التوجهات العامة غير المحددة، وهكذا أيضًا لم يتوقف اندفاع سينما أغنياء الحرب مع قيام ثورة ١٩٥٢، بل على العكس ارتفع متوسط عدد الأفلام كل سنة من خمسين إلى ستين فيلمًا، وتمكنت الكوادر القديمة من احتواء ثورة يوليو ثم تثويرها. ولقد عبرت محاولات الاحتواء هذه عن نفسها بأكثر الأشكال كاريكاتورية، ولكن ما يبدو مدعاة للتأمل حقًا هو أن هذه الأشكال من التعبير لم تزعج أحدًا من قادة ثورة يوليو أنفسهم في ذلك الوقت حيث التقت مع التطلعات الطبقية لصغار الضباط الذين قاموا بها مداعبة على نحو ما لهذه التطلعات في إطار التيمة الشعبية القديمة والمستمرة عن البطل الشعبي الشهير في القصص الشعبي المصري "الشاطر حسن"، وما كان أسهل من العودة بالمحاولة الانفرادية لصلاح أبو سيف في تحويله إلى أسطى (أي إلى عامل) في فيلمه " الأسطى حسن" عام ١٩٥١ لتصبح فجأة ضابطًا بأسلوب الحكاية الشعبية القديمة المتخلف أيضًا، وإذا كان صلاح أبو سيف قد حاول في فيلمه الهام ذلك أن يضع الخيال الشعبي في صياغته الانتهازية على أرض الواقع، فلقد كان من السهل أيضًا للخيال الشعبي وبدرجة أعلى من العنف والقمع الذي مورس في السنوات الأولى لثورة يوليو أن يتجسد في صورة ضابط أو ضباط داعبوا نفوس الجماهير الشعبية بحلم الثورة، وهكذا أصبح الشاطر ضابطًا ببزة لامعة تداعب السينما أحلامه التي لم يجرؤ قط على أن يبوح بها وإن كان قد باركها فور تجسدها على شاشة السينما من جانب، واستسلمت الجماهير الشعبية لحلمها المجهضة عن الثورة إلى هذه الصورة رغم بشاعة الأبعاد الطبقية التي صورت بها هذه الثورة من جانب آخر، واشتعل الخيال الشعبي من جديد وبصورة أكثر واقعية هذه المرة لأن يجد تحقق فشله في الحلم (بشاطره) الانتهازي القديم في أن يكون مثله حيث لن يكلف الأمر أكثر من الالتحاق بالكلية الحربية الذي أصبح واردًا هذه المرة وأكثر سهولة عما قبل في ظل الأوضاع الجديدة، وسارعت الكوادر القديمة في تقديم "الضابط حسن" عوضًا عن "الشاطر حسن" مستبعدة بالطبع "الأسطى حسن" عن الساحة، وهكذا أيضًا وجدت الكوادر القديمة للسينما المصرية صيغتها الجديدة للبطل الشعبي "الشاطر حسن" بكل أساليبه الانتهازية الفردية للوصول إلى ابنة السلطان كصورة جديدة معدلة للتسلق الطبقي

خلال الضابط بطل المرحلة الجديدة لثورة يوليو، ففي فيلم "الله معنا" من إخراج أحمد بدرخان عام ١٩٥٥ المأخوذ عن قصة للصحفي المصري إحسان عبد القدوس الذي كان واحداً من الصحفيين المصريين المقربين إلى الثورة، يتم تقديم ثورة يوليو ١٩٥٢ على أساس أنها ثمرة للنضال المشترك بين بعض الضباط الوطنيين وابنة الباشا الإقطاعي المتورط في صفقة الأسلحة الفاسدة التي أودت بالجيش المصري خلال حرب ١٩٤٨ في مواجهة العصابات الصهيونية، وينتهي الفيلم بحدوث ثورة يوليو وزواج ابنة الباشا من أحد ضباط الحركة، وفي فيلم "رد قلبي" من إخراج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٧ والمأخوذ عن رواية يوسف السباعي الضابط السابق المقرب لتنظيم الضباط الأحرار والذي تولى عدداً من المناصب الهامة من بينها منصب وزير الثقافة في مصر ثم اغتيل في قبرص عام ١٩٧٨ بسبب زيارته لإسرائيل مع السادات، يتم تقديم الصراع على أساس الحب الذي هو فوق الطبقات كما تقدمه السينما المصرية دائمًا بين ابنة الإقطاعي وابن الفلاح الضابط في الجيش الذي يؤيد تنظيم الضباط الأحرار حتى تحدث الثورة فيتمكن هو الآخر من الزواج من ابنة الإقطاعي، وفي فيلم" غروب وشروق" من إخراج كمال الشيخ عام ١٩٧٠ عن قصة لجمال حماد، واحد من أعضاء تنظيم الضباط الأحرار، يتم تقديم ثورة يوليو على أساس أنها نتيجة للتعاون بين بعض أعضاء تنظيم الضباط الأحرار وبين بعض أعضاء جهاز البوليس السياسي الرهيب الذي طالما قمع الحركة الوطنية قبل عام ١٩٥٢[١٣].

وهكذا قدمت السينما المصرية ثورة يوليو أو على الأصح هكذا قامت باحتواءها في إطار أكثر مفاهيمها تخلفًا، فثورة يوليو كما قدمتها السينما المصرية ليست سوى انقلابًا تآمريًا أنجزه عدد من ضباط الجيش مع عدد من بنات الأسر الإقطاعية وبعض أعضاء جهاز البوليس السياسي قبل عام ١٩٥٢، ليس لها من هدف واضح من وجهة نظر هذه الأفلام سوى عقد الزيجات السعيدة بين سيدات الأسر الإقطاعية وبين صغار

---

(١٣) محمد كامل القليوبي: السينما المصرية دائرة الحصار ورحلة الخروج، مجلة الثقافة الجديدة، المغرب مايو ١٩٨٠.

ضباط الجيش، وهكذا لخصت السينما المصرية القضية كلها وانتهت إلى مباركات لا تنتهي لزواج السادة الجدد بميراث البورجوازية المصرية الكبيرة ممثلة في نسائها، ولم يكن ذلك بالطبع محض مصادفة، فالقضية قد تم اختزالها تماماً، ولم تعد الجماهير الشعبية التي هزت صرح النظام القديم قبل القفزة المفاجئة لمجموعة من صغار الضباط الوطنيين على السلطة واردة سوى كذيل ملحق بالثورة تصوره السينما المصرية كمجموعة من المؤيدين والمتزلفين ليس لهم دور سوى مشاهدة بطولات فرسانها وغزواتهم النسائية الناجحة لنساء الأسر الإقطاعية على شاشة السينما، وإذا لم يكن لهم أن يقنعوا بهذه البطولات فعليهم أن يواجهوا كافة قوى البطش والقمع عند أي بادرة منهم للتحرك بمجرد خروجهم من دار العرض وانتهاء مفعول المخدر الذي قدم لهم(١٤).

وعلى الرغم من ذلك فإن المناخ الذي أحدثته ثورة يوليو ١٩٥٢ بإشعال جذوة الحماسة الوطنية والدعوة إلى مقاومة الاستعمار والتغيير، بالإضافة إلى الضربات العنيفة التي وجهتها للإقطاع المصري بإصدار قانون الإصلاح الزراعي في سبتمبر ١٩٥٢ الذي حدد الحد الأقصى للملكية الزراعية بمائتي فدان، قد أدى إلى تهيئة ظروف أكثر مناسبة لنمو بذور الواقعية الاجتماعية من جديد وأتاح فرصة أكبر للعناصر المتقدمة في السينما المصرية للظهور والعمل في شروط أفضل، أو على الأصح اكتسب عملهم أهمية عن ذي قبل وبدا متميزاً إلى حد كبير وسط طوفان الأفلام الهابطة التي ظلت تتدفق على السينما المصرية بمعدلات عالية، ولكن ما يستدعي الانتباه أن أفلام ما بعد ١٩٥٢ وحتى نهاية عام ١٩٦٢ وهو عام بداية إنتاج سينما القطاع الحكومي قد غيرت إلى حد كبير وبسرعة مدهشة الإطار العام لموضوعاتها دون أن تتخلى عن الموضوعات نفسها. وعدد من أنماط ما بعد الحرب يكاد أن يخلي الساحة تماماً، العصامي يكاد أن يختفي ليحل محله البورجوازيون الصغار وأبناء الطبقة الوسطى معتمدين على عملهم،

---

(١٤) محمد كامل القليوبي: السينما المصرية دائرة الحصار ورحلة الخروج، مجلة الثقافة الجديدة، المغرب مايو ١٩٨٠.

ومفهوم التضحية في الحب يصبح شيئًا في وضع القانون الحتمي من أجل الحفاظ على الأسرة، ومشكلة الحب ليست في الفوارق الطبقية كما كان الحال من قبل وإنما أساسًا في تعدد أطرافه، المرأة تصبح شيئًا أكثر إيجابية وقدرة على الفعل دون أن تقع تمامًا خارج دائرة المفهوم السلعي وإن تجاوزت هذا المفـهوم في بعض الأحيان، ولقد كان وراء هذه التغيرات النسبية عاملان هامان أولهما الضربه العنيفة التي وجهت إلى الإقطاع في في أعقاب ثورة يوليو مباشرة بالإضافة إلى الهجوم الشعبي الذي كان قد بدأ من قبل في مواجهة القطاعات الصاعدة من البورجوازية المصرية المتعاونة مع الاحتلال البريطاني بعد الحرب العالمية الثانية، واستجابة السلطة الرسمية لهذا الهجوم الذي التقى إلى حد كبير مع الطابع المعادي للاستعمار ومع المتعاونين معه والذي بلورته ثورة يوليو بشكل محدد في أحد أهدافها الأولى تحت عنوان" القضاء على أعوان الاستعمار"، وهو ما أدى إلى حالة من القلق والرعب وسط هذه القطاعات الصاعدة من البورجوازية المصرية بعد الحرب مما جعلها تحاول أن تخفي وجهها وتذر الغبار حول نشأتها، خاصة وأن هذا الشعار قد ترجم إلى إجراءات عنيفه خلال محاكمات الثورة عامي ١٩٥٣ و١٩٥٤ التي اتخذت فيها أحكام قاسية وصلت إلى حد الإعدام لبعض رموز هذه القطاعات، هذا من جانب ومن جانب آخر فلقد شهدت هذة الفترة أيضًا إحلال عدد من السينمائيين الجدد واختفاء عدد من السينمائيين القدامى الذين قاموا بصنع معظم الأفلام في الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٥٢ أو قلَّ إنتاجهم بصورة ملحوظة، وإن كان علينا أن نلاحظ أن معظم هؤلاء السينمائين الجدد كانوا قد بدأوا أعمالهم الأولي خلال فترة ما بعد الحرب دون أن يتشكلوا تمامًا في أي إطار، مما أدى إلى قدرتهم على التلاؤم نسبيًا مع المناخ الجديد الذي أعقب ثورة يوليو، كما أن هبوط إنتاج معظم سينمائيي الفترة السابقة يرجع إلى توقف بعضهم لظروف مختلفه أو عجز بعضهم عن تحقيق نجاح تجاري كما كان الحال في السابق لعدم قدرتهم على التلاؤم مع الظروف الجديدة، مع ملاحظة أن بعضهم قد استمر بنفس أسلوبه القديم الذي كان وما زال يلقى استجابة من المتفرجين بحكم تميزه سابقًا داخل إطار سينما ما بعد الحرب نفسها. ولقد كان المتفرج المصري هو العامل الحاسم في عملية الإحلال هذه

دون أي تدخل قسري بأية صورة من سلطة يوليو ١٩٥٢ ضد السينما القديمة، ودون أي دعم أيضاً من جانبها (جانب الثورة) للسينمائيين الجدد.

ويمكننا أن نلاحظ في الإحصائيات التاليه حجم هذا الإحلال وطبيعته، فعلى سبيل المثال فإن أهم سينمائيي الفترة من ١٩٥٣ إلى ١٩٦٢ (بداية إنتاج القطاع الحكومي) وهم يوسف شاهين الذي قام بإخراج أربعة أفلام قبل الثورة قد قام بإخراج ١٢ فيلماً في هذه الفترة، وعزالدين ذو الفقار الذي قام بإخراج ٨ أفلام قبل الثورة قد قام بإخراج ٢٥ فيلماً في هذه الفترة، وصلاح أبو سيف الذي قام بإخراج ٨ أفلام قبل الثورة قد قام بإخراج ١٦ فيلماً في هذه الفترة، وبركات الذي قام بإخراج ١٦ فيلماً قبل الثورة قد قام بإخراج ٢٠ فيلماً في هذه الفترة، وأحمد ضياء الدين الذي قام بإخراج فيلمين قبل الثورة قد قام بإخراج ١٦ فيلماً في هذه الفترة، وفطين عبد الوهاب الذي قام بإخراج ٤ أفلام قبل الثورة قد قام بإخراج٣٠ فيلماً في هذه الفترة، وكمال الشيخ الذي قام بإخراج فيلم واحد قبل الثورة قد قام بإخراج ١٦ فيلماً في هذه الفترة، وكمال عطية الذي قام بإخراج فيلم واحد قبل الثورة قد قام بإخراج ٩ أفلام في هذه الفترة، هذا بالإضافة إلى مجموعة أخرى من المخرجين الذين لم يقدموا أية أفلام قبل الثوره وظهروا في أعقابها وأهمهم عاطف سالم الذي قدم ١٨ فيلماً، والسيد بدير الذي قدم ١٣ فيلماً، وحلمي حليم الذي قدم ٦ أفلام، وتوفيق صالح الذي قدم فيلمين، وسعد عرفة الذي قدم ثلاثة أفلام، وحسين حلمي المهندس الذي قدم خمسة أفلام، وعبد الرحمن شريف الذي قدم فيلمين، أي أن مجموع الأفلام التي قدمها هؤلاء المخرجون في الفترة من١٩٥٣ حتي ١٩٦٢ قد بلغ ١٩٣ فيلماً أي بنسبه قدرها ٣٦,٦٪ من أفلام هذه الفتره البالغ عددها ٥٢٧ فيلماً وذلك مقابل ٤٤ فيلماً أي نسبة قدرها ١١٪ من أفلام الفترة من ١٩٤٥ حتى ١٩٥٢ والبالغ عددها ٤٠٠ فيلم.

أما أهم مخرجي الفترة من ١٩٤٥ حتي ١٩٥٢ فهم يوسف وهبي الذي قدم ١٤ فيلماً قبل الثورة ثم قدم ٣ أفلام في هذه الفترة، ومحمد عبد الجواد الذي قدم ١٥ فيلماً قبل الثورة قدم ٧ أفلام في هذه الفترة، وحسين فوزي الذي قدم ٢١ فيلماً قبل

الثورة قدم ١٥ فيلماً في هذه الفتره، وعباس كامل الذي قدم ١٥ فيلماً قبل الثورة قدم ١٢فيلماً في هذه الفترة، وإبراهيم عمارة الذي قدم ١٨ فيلماً قبل الثورة قدم ١٦ فيلماً في هذه الفترة، وجمال مدكور الذي قدم ١٠ أفلام قبل الثورة قدم فيلمين في هذه الفترة، وحسن حلمي الذي قدم ١٣ فيلماً قبل الثورة قدم فيلماً واحداً في هذه الفترة، وفؤاد الجزايرلي الذي قدم ١٥ فيلماً قبل الثورة قدم فيلماً واحداً أيضاً في هذه الفترة، أما عبد الفتاح حسن الذي قدم ١٩ فيلماً قبل الثورة، وإبراهيم لاما الذي قدم ٨ أفلام قبل الثورة، وعمر جميعي الذي قدم ٧ أفلام قبل الثورة، فلم يقدموا أية أفلام بعدها أي أن هذه المجموعة التي قدمت ١٥٥ فيلماً في الفترة من ١٩٤٥ حتى ١٩٥٢ أي بنسبة قدرها ٣٨,٧٥٪ من أفلام هذه الفترة لم يتجاوز إنتاجها ٥٧ فيلماً في الفترة من ١٩٥٣ حتى ١٩٦٢ أي بنسبة قدرها ١٠,٨١٪ من أفلام هذه الفترة(*).

ومن المؤكد أن هذا الإحلال الذي تم بشكل من الاستفتاء الشعبي في صورة مداخيل شباك التذاكر قد أدى إلى حد ما إلى تغير في أنماط السينما المصرية التي تشكلت في أعقاب الحرب العالمية الثانية دون أن يؤدي إلى تغير طبيعتها، حيث إن السؤال الحاسم بملكية وسائل الإنتاج السينمائي والتوزيع ودور العرض قد ظل كما هو دون أي تغيير حتى الضربة الجزئية التي واجهها بتأميم الاستوديوهات ودور العرض وشركات التوزيع عام ١٩٦١، وبدء إنتاج القطاع الحكومي عام ١٩٦٣، ولذلك فلقد كان من الطبيعي أن يستمر التوجه العام للسينما المصرية كما هو وإن اقتضى الأمر تعديل أشكال الأفلام والتقدم بموضوعاتها إلى حدود معينة دون توفر إمكانية حقيقية لتجاوز هذه الحدود، وظلت إمكانيات التجاوز متوقفة على محاولات بعض السينمائيين كما كان الحال سابقًا لتجاوز وضعية السينما المصرية. ولكن ما يسترعي الانتباه أن معظم محاولات تحديث أشكال الأفلام في هذه الفترة وتعديل موضوعاتها قد عمد إلى محاولة استعارة نماذج من السينما الأجنبية شكلاً وموضوعًا وتمصيرها بدلاً من محاولة تطوير الأشكال والموضوعات المستمدة من التراث الثقافي القومي والذي كان قد

(*) الإحصائيات جميعها قام الكاتب برصدها من واقع القوائم الكاملة للأفلام المصرية الطويلة.

صاحب السينما المصرية منذ بدايتها، وإن تم تناوله بشكل متخلف للغاية في الأفلام السابقة. ولقد دفعت السينما المصرية بذلك ثمنًا باهظًا بأن تنقطع عن جذورها إلا في أعمال قليلة للغاية كي تتمكن من تجاوز مرحلة الانهيار الفظيعة التي تعرضت لها في أعقاب الحرب العالمية الثانية، ويرجع ذلك إلى عدة عوامل أهمها أن الفترة التي أعقبت ثورة ٢٣يوليو ١٩٥٢ مباشرة شهدت ازدهارًا نسبيًا بالنسبة للبورجوازية الصغيرة مع الضربة العنيفة التي وجهت للإقطاع من جانب، ومع عدم تحدد بعد أيديولوجي واضح وعدم توجه جذري للطبقات الشعبية في مصر من جانب آخر. ولقد أدى ذلك بالسينما المصرية إلى مراعاة هذه الشروط الجديدة، فمن جانب فإن النسبة الأساسية من مشاهدي السينما في مصر من أفراد هذه الطبقة حيث تتركز نسبة كبيرة من دور العرض السينمائي البالغ عددها ٣٥٨ دارًا في مصر في هذه الفترة(١٥) في مدينتي القاهرة والإسكندرية اللتين تتركز فيهما الأجهزة الإدارية والبيروقراطية وجميع الجامعات والمعاهد العليا، وكذلك البنوك والمؤسسات التجارية، ويشكل العمال نسبة قليلة من ساكنيهما ومعظمهم من عمال الخدمات في هذه الفترة، بينما يكاد أن ينعدم الفلاحون من بين سكان هاتين المدينتين حيث يحتل النصيب الأكبر في التوزيع السكاني الطبقات البورجوازية وبشكل خاص البورجوازية الصغيرة، وقد وصل عدد ارتياد مرات السينما في هاتين المدينتين عام ١٩٥٢ إلى ٥٨,٧٣١,٠٠٠ من مجموع مرات ارتياد السينما في جميع أنحاء مصر البالغ عدده ٧٦,٩٨٢,٠٠٠ في هذا العام أي بنسبة قدرها ٧٦,٢٩٪، ووصل عام ١٩٥٣ في هاتين المدينتين إلى ٦٧,٥٤٢,٠٠٠ من مجموع مرات ارتياد السينما في جميع أنحاء مصر البالغ عدده ٨٣,٨٥٠,٠٠٠ أي بنسبة قدرها ٨٠,٥٥٪، وارتفعت هذه النسبة خلال عام ١٩٥٤ إلى ٨١,١٣٪ وخلال عام ١٩٥٤ إلى ٨٣٪(١٦)، ولقد دفع ذلك بأفلام هذه الفترة لأن تتخذ من الطبقة

(١٥) نشرة البنك الصناعي، المجلد الأول، العدد الثاني، - ص١٠٣، القاهرة ١٩٧٥، ولم يتمكن كاتب المقال من العثور على أية إحصائية خاصة بالتوزيع الجغرافي لدور العرض خلال هذه الفترة.

(١٦) المرجع السابق، ص١٤٤. الأرقام مأخوذة من الجدول الخاص بعدد مرات ارتياد السينما في المديريات والمحافظات في السنوات ٥٢/١٩٥٥.

الوسطى في مصر موضوعًا لها وإلى أن يتشكل أبطال الأفلام من بين أفرادها بشكل رئيسي، ومن جانب آخر فإن الإقبال كان شديدًا على مشاهدة الأفلام الأجنبية عوضًا عن الأفلام المصرية في الفترة السابقة وخلال هذه الفترة أيضًا إلى الدرجة التي أصبح معها (المتفرج المصري المتعلم يخجل من دخول فيلم مصري)[١٧] وإلى الدرجة التي وصل معها مرتادو الأفلام الأجنبية إلى أضعاف مرتادي الفيلم المصري، فعلى سبيل المثال فإن عدد مرتادي سينما مترو وهي أهم دار عرض مخصصة للأفلام الأجنبية في هذه الفترة قد وصل ١,٥٩٠,٣٠٠ متفرج خلال عام ١٩٥٣ مقابل ٤٥٤,٦٠٠ متفرج ارتادوا سينما الكورسال وهي أهم دار عرض مخصصة للأفلام المصرية في نفس الوقت، أي أن نسبة مرتادي السينما الأولى إلى الثانية وصلت إلى ٣٥,٢٪، وفي عام ١٩٥٤ كان مرتادو السينما الأولى ١,٣٨٠,٤٠ ومرتادو السينما الثانية ٣٣٠,١١٠ أي وصلت النسبة إلى ٤١٢,٠٪[١٨] ولقد أدى هذا إلى أن يحاول السينمائيون المصريون وخاصة هؤلاء الذين تبلوروا خلال هذه المرحلة إلى محاولة تقليد الأفلام الأجنبية على الأقل من ناحية الشكل السينمائي ومحاولة تحديثه ليتناسب مع ذوق جمهور السينما المصرية في ذلك الوقت.

ولقد سارعت أفلام هذه المرحلة بالاستجابة إلى متطلبات الجمهور الجديد والبورجوازية الصغيرة وتملقها، فمن جانب تحول معظم أبطال هذه الفترة إلى مجموعة من البورجوازيين الصغار النبلاء لا تكاد بشكل عام أن تلمح شريرًا بينهم، الجميع يضحون بحبهم من أجل قيم سامية شكل الكيان الأسري محورها في أحيان كثيرة، ففي فيلم "حتى نلتقي" من إخراج بركات عام ١٩٥٨ نجد نجمة سينمائية تضحي بحبها حتى لا تكون زوجة أب لطفلة صغيرة تعاني الحرمان والبعد عن أمها، وفي فيلم "مع الأيام" من إخراج أحمد ضياء الدين عام ١٩٥٨ نجد أرملة لها أولاد وتتساءل بوعي هل من حقها أن تعيش مرة أخرى مع رجل آخر؟ وعما إذا كان ذلك سيسبب التعاسة لأولادها،

---

(١٧) سعد الدين توفيق: قصة السينما في مصر ص٩٤، القاهرة ١٩٦٩.

(١٨) نشرة البنك الصناعي، المجلد الأول، العدد الثاني ص١٠٦ القاهرة ١٩٥٧.

وتختار في النهاية التضحية بالحب من أجل سعادة أسرتها الصغيرة، وفي فيلم "أقوى من الحب" من إخراج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٤ نجد رجلاً أكتع يعيش على حساب زوجته الطبيبة المشهورة التي تهمله وتنشغل عنه ثم تكتشف امرأة أخرى موهبته في الرسم فتنشأ صداقة بينهما تتحول إلى حب، ويتمكن بطل الفيلم من الاعتماد على نفسه فتستيقظ مشاعر الحب في نفس زوجته ويختار البطل أن يضحي بحبه من أجل أن يعود لأولاده وأسرته، وفي فيلم "سيجارة وكاس" من إخراج نيازي مصطفى عام ١٩٥٥ نجد موضوع الغيرة ولكنها غيرة مأمونة العواقب هذه المرة إذ سرعان ما تعود الأمور إلى مجراها الطبيعي ويعود الزوج مضحيًا برغباته إلى بيت الزوجية حفاظًا على الأسرة أيضًا رغم محاولات المرضة الحسناء التي تعمل عنده للإيقاع به بالإغراء الجنسي، وفي فيلم "رسالة غرام" من إخراج بركات عام ١٩٥٤ وهو مقتبس عن رواية "تحت ظلال الزيزفون" للكاتب الفرنسي ألفونس كار يكرس مطرب شاب حياته من أجل ابنة حبيبته التي غرر بها أحد أصدقائه ودفعها للزواج منه، ويتبنى المطرب هذه الطفلة بعد وفاة والديها، ويسود مفهوم التضحية أفلام هذه المرحلة بصورة واسعة، ويتحول مفهوم التضحية إلى قيمة في حد ذاتها وكفضيلة خاصة بالبورجوازية الصغيرة تمارسها ببساطة شديدة بصرف النظر عن ضرورتها في شيء أشبه باليوجا الروحية وبصورة ملائكية للغاية، ففي فيلم "لحن الخلود" من إخراج بركات في نهاية عام ١٩٥٤ تضحي زوجة بحبها لزوجها المطرب من أجل أن يتزوج صديقة صباه التي تعيش محطمة القلب بسبب حبها الدفين له، وفي فيلم "وعد" من إخراج أحمد بدرخان عام ١٩٥٥ يضحي شخص بحبه من أجل صديقه، وفي فيلم "مرت الأيام" من إخراج أحمد ضياء الدين عام ١٩٥٤ تضحي فتاة بحبها لشخص لتتركه لأختها الأنانية ليتزوجها وتستحيل حياته إلى جحيم، وفي فيلم "أغلى من عينيه" من إخراج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٥ نجد شابًا تشوه وجهه أثر حادث حريق يدفع بزوجته العمياء لإجراء عملية جراحية ترى بها النور ثم ينسحب من حياتها مضحيًا بحبه حتى لا ترى وجهه المشوه، وفي فيلم "عهد الهوى" من إخراج أحمد بدرخان عام ١٩٥٥ تعود قصة "غادة الكاميليا" لألكسندر دوما الابن للظهور مرة أخرى، حيث تضحي الفتاة بحبها من أجل مستقبل من تحب،

وفي فيلم " عيون سهرانة" من إخراج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٦ تضحي صاحبة كباريه بحريتها مسلمة نفسها للبوليس باعتبارها مرتكبة لجريمة قتل عندما رأت أحد الأبرياء يتهم بهذه الجريمة ويقاد إلى المحكمة.

ولعل قيمة التضحية المطلقة بالحب وكما شاعت في السينما المصرية في هذه المرحلة جاءت كمقابل لتصاعد نفس الدعوة على المستوى السياسي بالدعوة إلى التضحية من أجل الوطن، وهي نغمة كانت تتكرر كثيراً في ذلك الوقت دون أن يعرف أحد كيف يمكن ترجمتها إلى فعل إيجابي، فبينما كانت هذه النغمة تتصاعد عالياً وفي إطار من الاستجابة الشعبية المطلقة لها، لم تجد الجماهير الشعبية أي سعي لمحاولة تنظيمها لتضحي من أجل وطنها بالحرب ضد قوات الاحتلال حتى فوجئت ذات صباح بهيج في صيف ١٩٥٤ بالصحف تخرج مهنئة إياهم بأنه قد تم توقيع اتفاقية جلاء القوات البريطانية من مصر على مائدة المفاوضات، ولعل السينما المصرية قد أوجدت في مفهوم التضحية بالحب متنفساً للعواطف الشعبية في هذه الفترة تفريغًا لعواطف جياشة لا تجد تحققها العملي على صعيد الواقع.

وفي الواقع فإن مفهوم التضحية بالحب كأحد فضائل البورجوازية الصغيرة كما قدمته أفلام هذه المرحلة كان يعبر عن التضحية بأثمن شيء في الوجود كما بدا تصويره أيضاً في هذه الأفلام، فلا شيء يعادل الحب كعاطفة مطلقة سامية لا نجد لها علاقة بالواقع، فالجميع من بين أفراد هذه الطبقة طيبون يحبون بلا نهاية، ويخلصون بلا نهاية، ففي فيلم " وفاء" من إخراج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٣ نجد طبيبًا يعالج بطلة الفيلم من مرض خطير فتشفي منه وتحبه ويتزوجان ثم تقع حادثة للزوج ينتج عنها كسر خطير في ساقه فتعمل البطلة ممرضة عند شاب أعمى لتعول الأسرة دون أن تخبر زوجها، ويصل مفهوم الحب المطلق إلى منتهاه في فيلم "إني راحلة" لنفس المخرج عام ١٩٥٥ حين يصاب زوج بأزمة مصران أعور قاسية في كابينة منعزلة بالإسكندرية ويموت على أثرها فتشعل الزوجة النار في الكابينة لتختفي معه إلى الأبد.

أما أشرار الحكايات الشعبية القديمة، الأشرار المطلقون بطبيعتهم التي خلقها الله لينازلوا الأبطال الخيرين بصورة مطلقة أيضًا ليتحقق انتصار الخير على الأرض، فلقد اتخذوا لهم في أفلام الفترة السابقة وضعًا طبقيًا أو آخر حسب موازين القوى المتحكمة في صناعة السينما، فلقد أوشكوا على الاختفاء تقريبًا من بين أفراد البورجوازية الصغيرة في هذه المرحلة، وتحولوا فجأة إلى أثر تاريخي قديم عندما تقدم الأفلام المصرية في هذه الفترة التاريخ السابق لثورة يوليو ١٩٥٢، فهم دائمًا الباشا والإقطاعي والمتعاونون معه، بينما ترفل البورجوازية الصغيرة والشعب في ثوب من الخير المطلق والفضائل العميقة، فكل الأشرار أصبحوا أثرًا قديمًا لمرحلة مضت انتهوا تمامًا بنهايتها ولا يكاد يظهر لهم أثر في أفلام هذه المرحلة تقريبًا بين أبطال الأفلام من بين أفراد البورجوازية الصغيرة، وإنما تحول الشر إلى مصدر خارجي تمامًا في أغلب الأحيان، فهم هؤلاء الأشرار المنظمون في عصابات والخارجون على القانون الاجتماعي والذين يعملون على الأغلب بتهريب المخدرات ليأتي البوليس بقوته الساحقة (التي تبرزها أفلام هذه المرحلة على نحو مبالغ فيه) ليخلص المجتمع من شرورهم، إن المتتبع لأفلام هذه الفترة لتصيبه الدهشة من كثرة الأفلام التي تدور حول موضوع الأشرار مهربي المخدرات والبوليس الذي يقف لهم بالمرصاد وينجح في الظفر بهم بمساعدة أبناء الشعب الطيبين أبدًا... فعلى سبيل المثال قدم المخرج نيازي مصطفى أفلام "حميدو" عام ١٩٥٣ و"رصيف نمرة خمسة" عام ١٩٥٦ و فيلم "سواق نص الليل" عام ١٩٥٨ و"سلطان" عام ١٩٥٨ و"أبو حديد" عام ١٩٥٨، وجميعها تدور حول المعارك بين عصابات تهريب المخدرات والبوليس، وقدم فطين عبد الوهاب فيلم "الأخ الكبير" عام ١٩٥٨ عن نفس الموضوع، وقدم حسن الصيفي فيلمي "سمارة" عام ١٩٥٦، و"زنوبة" عام ١٩٥٦ عن نفس الموضوع أيضًا، وعاد نيازي مصطفى إلى الماضي ليقدم فيلم " فتوات الحسينية" عام ١٩٥٤ عن تلك العصابة التي نشرت الإرهاب في حي الحسينية الشعبي بالقاهرة في بداية القرن العشرين، وعاد كذلك صلاح أبو سيف إلى الماضي ليقدم فيلم " ريا وسكينة" عام ١٩٥٣ عن سفاحتين شهيرتين قامتا بعدد من جرائم القتل البشعة في مدينة الإسكندرية عام ١٩٢٦، وفيلم "الوحش" عام ١٩٥٤ عن الخط المجرم الشهير الذي نشر الإرهاب في صعيد مصر في الثلاثينيات من هذا القرن.

وشهدت هذه الفترة مداً واسعًا للفيلم البوليسي الذي يصور حياة رجال العصابات وصراعهم الدامي مع البوليس والذي ينتهي دائمًا بانتصار رجال البوليس، ولقد ظهرت هذه الأفلام في شكل موجة كاسحة وتيار كامل مفاجئ على الرغم من عدم وجود جذور لها في أفلام المرحلة السابقة لثورة يوليو، بالإضافة إلى غياب هذه النوعية شبة الكامل من أي أشكال في التعبير الأدبي الحديث أو المعاصر. وقد يكون الباعث لهذا الكم الغزير المفاجئ من الأفلام البوليسية هو محاولة مزاحمة السينما الأجنبية بشكل عام والأمريكية بوجه خاص التي اجتذبت في هذه الفترة قطاعات واسعة من مشاهدي السينما المصرية قد حاولت تمصير نموذج أفلام رجال العصابات الأمريكية بإيجاد مقابل لهذه العصابات في عصابات مهربي المخدرات دون أن تقع في محظور تقديمهم كشخصيات محببة كما هو الحال في السينما الأمريكية حيث (يظهر رجل العصابات السينمائي دائمًا، بعض الخصال الساحرة مثل الشجاعة، الإقدام والمقدرة على الإستجابة السريعة لأنواع معينة من الرعب الموجودة في حياة المدينة)[١٩] بل على العكس تمامًا فلقد تم تقديم رجال العصابات في صورة مهربي المخدرات في صورة الشر المطلق وبصورة منفرة للغاية منهم، ولعل السينما المصرية قد التزمت في تمصيرها لهذه الصورة بالقاعدة الثابتة التي تحكم بناء الشخصية في الأدب الشعبي العربي عمومًا والمصري بشكل خاص في تقديم شخصيات مطلقة تمثل الخير المطلق أو الشر المطلق دون أي احتمالات للصراع الداخلي في نفس الشخصية الواحدة، ومن جانب آخر استجابت لشق أساسي في شعار الثورة الأول "الاتحاد والنظام والعمل" وهو " النظام" الذي ألقيت مسئوليته بشكل محدد على جهاز البوليس دون أي اعتماد على أية مبادرات شعبية كما هو الحال بالنسبة لكافة الأهداف التي أعلنتها الثورة وأوكلت مهام تنفيذها إلى مختلف الأجهزة البيروقراطية لتقوم بها نيابة عن الجماهير الشعبية في مصر.

---

(١٩) ستانلي ج. سولمون: الحياة الإجرامية (الفصل الرابع من كتاب تجاوزًا للصيغة)، ترجمة عرب لطفي، سينما ٨٢ ص٣١، القاهرة ١٩٨٣.

ولكن هذه النوعية من الأفلام التي ظهرت فجأة لم تكن لتنجح جماهيرياً إلى الدرجة التي تشكل معها موجة كاملة من الأفلام إلا باستجابتها لمناخ القلق العميق السائد خلال السنوات الأولى للثورة، فمع التأكيدات المفعمة بالأمل من قبل قيادة الثورة والوعود المعسولة والأهداف الطموحة المعلنة، كان ثمة إحساس بوجود خطر خارجي يحيق بكل هذه الآمال الشعبية المستجيبة بتوجس قلق لكل هذه الأمنيات والوعود والموزعة بين رؤية إنجازات وطنية تتم من أعلى ومن بينها الضربة العنيفة التي وجهت إلى الإقطاع بقانون الإصلاح الزراعي وتحديد الملكية الزراعية وتوقيع اتفاقية الجلاء وبدء حملة تطهير واسعة في كافة القطاعات، وبين عدم المشاركة الشعبية أو الاعتماد على قواها في تحقيق أي من هذه الإنجازات، ومن هنا كان دائمًا الشعور بالتوجس وبالقلق من خطر خارجي كاسح قد يأتي في أي لحظة للانقضاض على كل ما تحقق، ولقد قدمت السينما تنفيساً عميقًا لهذا القلق خلال هذه الأفلام حيث جسدت هذا الخطر الخفي في رجال العصابات ومهربي المخدرات بشكل خاص كمصدر للشر الخارجي الذي يهدد المجتمع، وحاولت أن تبث الطمأنينة في نفوس الجماهير الشعبية بقوة البوليس المعادل لقوة الأجهزة الفوقية المنوط بها حماية كافة الإنجازات الوطنية نيابة عن الشعب كله الذي كان محروماً بالفعل من أي مشاركة إيجابية في إطار النظام الجديد لثورة يوليو.

على أنه مما تجدر ملاحظته أنه من بين طوفان الأفلام البوليسية التي ظهرت فجأة في أعقاب ثورة يوليو ١٩٥٢ ظهرت بعض الأفلام من هذه النوعية لا تكتفي بتقديم هذه الاستجابة المطلقة لحالة التوتر العام وإنما تحاول أن تتجاوزها إلى رؤية أعمق لما يجري، ومن المؤكد أن هذه الرؤية لم تكن تتم على مستوى الوعي الكامل بأبعاد المرحلة ولكنها كانت نتيجة لإحساس أكثر إرهافًا بالوضع القلق للسنوات الأولى للثورة وبخريطة العلاقات الطبقية الجديدة، وأقل استسلاماً لكافة الوعود المطلقة من قبل القيادة الجديدة، ولقد عكست هذه الأفلام النادرة تعبيرًا مرهفًا عن المناخ السائد، ففي أول فيلم بوليسي مصري على الإطلاق في تاريخ السينما المصرية وهو فيلم "المنزل رقم ١٣" عام ١٩٥٢ وهو أول فيلم يخرجه كمال الشيخ والذي عرض في أعقاب ثورة يوليو ١٩٥٢ مباشرة، ويدور موضوعه عن طبيب يعمل بالتنويم المغناطيسي ويستغل عمله في تنويم إحدى

السيدات لتقتل له زوج عشيقته التي أمَّن على حياتها بمبلغ كبير من النقود، ويتهم الطبيب ولكنه يستطيع بصعوبة أن يبرئ نفسه إلى أن يظهر شاهد إثبات في اللحظة المناسبة، يبدو إلى حد ما تشابه من ناحية الموضوع العام مع فيلم "عيادة الدكتور كاليجاري" لروبرت فين عام ١٩١٩ وهو فيلم يكتسب أهميته الخاصة في تاريخ السينما من زاوية أنه كان يعكس حالة من القلق العميق في إمكانية أن تتمكن قوة شريرة من السيطرة على قطاع من الشعب وتوجهه لخدمة أهدافها الإجرامية وهو مسلوب الإرادة(*) ومن الغريب أن يبدو هذا التشابه من ناحية الموضوع حيث يسيطر طبيب شرير في كلا الفيلمين على أحد مرضاه بالتنويم المغنطيسي ويوجهه إلى ارتكاب أعمال إجرامية ولكن من المؤكد أيضًا أن "المنزل رقم ١٣" أول الأفلام البوليسية في تاريخ السينما المصرية كان يعكس حالة من القلق الاستثنائي والرعب الدفين في فترة من أكثر الفترات قلقًا وتوترًا في التاريخ المصري المعاصر تتقلب فيها الحكومات المختلفة ويمارس القمع بكافة أشكاله في مواجهه الحركة الشعبية المشتعلة ضد الاحتلال البريطاني والقصر والحكومات المتعاونة معه. وإذا كان "المنزل رقم ١٣" يحمل شكلاً من التوقع القلق منفسًا عن حالة من القلق الشعبي العارم حيث يجدر الانتباه للنجاح الاستثنائي الجماهيري الساحق الذي لقيه هذا الفيلم فإن الفيلم التالي لكمال الشيخ وهو فيلم "مؤامرة" عام ١٩٥٣ يدفعنا بموضوعه البوليسي إلى التعامل مع المستوى الرمزي له حيث يقدم الفيلم قصة امرأة عمياء متزوجة يعود إليها بصرها وتتخذ من جهل الناس بحقيقة شفائها وسيلة لتكتشف أولئك الذين تآمروا على سعادتها وحياتها، فهذه المرأة التي يعود إليها بصرها أو وعيها على الأغلب لتكتشف أبعاد المؤامرة التي تحاك حولها تتزامن تاريخيًا مع فترة اليقظة الشعبية المهملة والمتجاهلة على الأغلب من كافة الأطراف سواء من كانوا في السلطة قبل الثورة أو بعدها، ويعكس الفيلم أيضًا حالة هذا القلق العميق من المجهول، ويؤكد كمال الشيخ على هذا المفهوم بقوله

(*) يتناول سيجفريد كاريكاور هـذا الموضوع في كتابة الهام "من كاليجاري إلى هتلر ١٩٧٧" حيث يرى أن هذا الفيلم بعكسه المناخ السائد في ألمانيا في أعقاب الحرب العالمية الأولى يقدم شكلاً من النبوءة والتوقع بوصول حاكم مثل هتلر إلى رأس السلطة.

"موضوعاتي غالبًا ما أضعها في شكل تساؤل أو بحث عن مجهول سواء بالنسبة للمتفرج أو البطل الذي يتعاطف معه المتفرج، وفي رأيي أن هذا هو الشكل الأمثل بالنسبة للسينما عمومًا حيث إن الإنسان يسعى للكشف عن المجهول... وربما كانت هذه الطاقة في الإنسان من الأسباب الرئيسية لتقدم الجنس البشري"[٢٠].

وإذا كان المناخ العام والإحساس بالقلق من المستقبل يعكس نفسه بشكل من التوجس والخوف من المجهول في الفيلمين البوليسيين الأولين لكمال الشيخ، فإنه يكتسب شكلاً ملموسًا ومحدداً في فيلمين بوليسيين ظهرا في هذه الفترة وقام بإخراجهما عز الدين ذو الفقار، وهو مخرج عرف بأفلامه الرومانسية طوال تاريخ عمله في السينما المصرية ولا تشكل هذه النوعية من الأفلام سوى استثناءات نادرة في مجمل أعماله، فعلى مدى العامين اللذين أعقبا ثورة يوليو مباشرة أخرج فيلمين بوليسيين يدوران حول موضوع واحد تقريبًا ولا يكادان أن يختلفا سوى في المكان الذي تدور فيه أحداثهما، بحيث يبدوان كتنويعين على موضوع واحد، فالفيلم الأول وهو "قطار الليل" عام ١٩٥٣ يدور موضوعه حول فتاة تتزوج من نصاب حتى تنقذ والدها من مخالبه ويقع زعيم عصابة آخر في غرامها بينما تقع البطلة في حب شاب فقير، ويدور الصراع بين المجرمين الغريمين بينما يجتمع الحبيبان ويهربان في قطار الليل الذي يقل في الوقت نفسه العصابتين المتصارعتين ورجال البوليس، والفيلم الثاني "رقصة الوداع" عام ١٩٥٤ يصور معارك بين عصابتين تحاول كل منهما اختطاف بطلة الفيلم التي تعمل كراقصة فتقع مرة بين يدي العصابة الأولى ومرة بين يدي العصابة الثانية حتى تتمكن أخيراً من الهرب والالتجاء إلى مجهول يقع في حبها ويقف إلى جانبها ضد العصابتين حتى النهاية. ومن الملفت للنظر أن تتكرر هذه التيمة في عامين متتاليين على يد نفس المخرج وفي فترة احتدم فيها الصراع العنيف على السلطة بين الأحزاب السياسية القديمة وعلى رأسها حزب الوفد من جهة وبين قيادة تنظيم الضباط الأحرار التي جرى انقسام حاد في صفوفها في ذلك الوقت حتى تم حسمه فيما سمي بأزمة مارس عام ١٩٥٤ عندما تم حل جميع الأحزاب السياسية والإطاحة بأحد

(٢٠) مجلة الفنون، حوار مع كمال الشيخ، أكتوبر ١٩٧٩، القاهرة.

الجناحين المتصارعين في السلطة الجديدة، ولعل عز الدين ذو الفقار قد حاول أن يصور الصراع القائم على أنه صراع عصابتين على امرأة لعلها رمز لمصر تنتظر المخلص المجهول الشجاع الذي سيأتي من بين أبناء الشعب لينقذها من بين براثنهم. وعلى أية حال فسواء أكان كل من كمال الشيخ وعز الدين ذو الفقار يقصدان هذه الإشارات أو لا يقصدانها فمن المؤكد أن هذه الأفلام البوليسية السوداء في هذه الفترة وبالنجاح الجماهيري الواسع الذي قوبلت به يعكس حالة القلق العميق والخوف من المجهول الذي سيطر في هذه الفترة كما أتاح تنفيساً عن القلق العام والعواطف الشعبية المكبوتة في هذه الفترة.

وعلى الرغم من أن محاولة التحديث في شكل الفيلم المصري وفي مضامينه قد أدت إلى نفي جزئي لما كاد أن يصبح في حكم التقاليد المستمدة من الثقافة القومية في الأفلام السابقة فيما عدا استثناءات نادرة للغاية، إلا أن محاولة التحديث هذه قد أدت إلى عملية فرز في مجال الإنتاج السينمائي في مصر، بل إن التطور الذي حدث في السينما المصرية في هذه الفترة قد نتج من محاولة تحديث الفيلم المصري، فمن جانب فإن استمرار سينما ما قبل الثورة لم يعد هو التيار الغالب على الرغم من أن مموليها هم نفس ممولي أفلام ما بعد الثورة، وعلى الرغم من سيطرتهم الكاملة على أدوات إنتاج الفليم المصري وسوق توزيعه حيث أدت الظروف الجديدة والتغيرات التي أغرت النظام والاستجابة الجماهيرية القلقة في هذه الفترة إلى فرض عملية التحديث هذه التي خرجت من أحشاء السينما القديمة لتحاول أن تنفيها في نفس الوقت.

لقد إستمرت السينما القديمة كما هي وبنفس أنماطها ونماذجها ومواصفاتها على يد عدد من المخرجين من أمثال حسين فوزي والسيد زيادة وحسن الصيفي وآخرين، ولكنها لم تعد وحدها على الساحة، فلقد زاحمها بقوة وفي تنافس شرس سينما مخالفة لها تحاول أن تشق طريقها خارج إطار السينما القديمة متراوحة بين محاولة تحديث السينما القديمة من ناحية الشكل السينمائي والموضوع، وبين محاولة نفيها تماماً.

الواقعية وصور الواقع في السينما المصرية

في المرحلة الكلاسيكية (١٩٥٢-١٩٧٠)

أحمد يوسف

ملاحظات حول المصطلحات

ليس هناك في الفن مصطلح أكثر غموضًا والتباسًا من مصطلح"الواقعية"، الذي يستخدم بمعان عديدة، وفي سياقات مختلفة، بهدف الإشارة إلى دلالات قد تضيق أحيانًا، وتصبح فضفاضة تمامًا في أحيان أخرى. لكنك إن أردت الإشارة إلى مدرسة فنية بعينها (مثلما يحلو لبعض النقاد استخدام مصطلح "الواقعية الجديدة" بشكل انتقائي) فلا بد أنك تقصد"مذهبا" فنيًا له شكله ومضمونه اللذان يصوغ بهما الفنان الموضوعات التي يتناولها أيا كانت، فالواقعية عندئذ تصبح أسلوبًا له ملامحه الشكلية المحددة، وهي في الوقت نفسه رسالة يريد صانع الفيلم توصيلها إلى المتلقي.

وبشكل عام، يمكنك أن تقول إن المدارس الواقعية، التي ظهرت في بلدان مختلفة وفي فترات مختلفة، تتفق في الملامح الآتية:

١- الإنسان كائن اجتماعي، إنه يتأثر بالمجتمع ويؤثر فيه. لذلك فإن رسم الشخصية لا يتخلى أبدًا عن توضيح"السياق" الذي صنع هذه الشخصية، فليس يكفي على سبيل المثال أن تقول إن البطل فقير، بل يجب عليك - في الواقعية بمعناها الحرفي - أن تعطي اهتمامًا متساويًا لأسباب فقره، هذه الأسباب التي تكمن في أبعاد سياسية واقتصادية وثقافية محددة.

٢- العالم الذي تراه على الشاشة ليس إلا جزءًا من كل، إنه يشير إلى واقع أكبر، لذلك فإن البناء الدرامي يكون"بناء مفتوحًا"، إنه لا ينتهي بنهاية الفيلم إلا إذا تغيرت الأسباب التي تصنع الشخصيات ومصائرها، كما أن الصراع لا يقتصر على مجموعة صغيرة

من الشخصيات، لكنك ترى دائمًا شخصيات ثانوية هي في الحقيقة ترديد وانعكاس لما يدور في الحبكة الرئيسية.

٣- عدم تدخل صانع الفيلم بين الفيلم والمتلقي، أو بكلمات أكثر دقة: ألا "يبدو" صانع الفيلم وكأنه يقوم بهذا التدخل، وتلك في الحقيقة مهمة أصعب، لأن من السهل أن يظهر الفنان وهو يتلاعب بالتقنيات هنا وهناك، لكن من الصعب تمامًا أن "يختفي" صانع الفيلم، أو كما يقال في النظريات السينمائية الواقعية أن يختار الفنان "نكران الذات"، إنه لا يريد من المتفرج أن يعجب به، وإنما يريد من المتفرج أن يتعامل مع الفيلم بشكل مباشر، ويفسر الفيلم بطريقته، ويبحث بنفسه عن إجابات للأسئلة التي يطرحها الفيلم.

لذلك فإن الواقعية تميل إلى استخدام "الميزانسين" أكثر من "المونتاج"، وكثيرًا ما أشار أندريه بازان، وسيجفريد كراكاور، إلى أهمية "اللقطة الطويلة زمنيًا"، لأنها - في تصورهما - تترك للمتفرج حرية اختيار ما يركز انتباهه عليه، بينما يقوم المونتاج بتوجيه المتفرج إلى حيث يريد صانع الفيلم. غير أننا يمكن أن نجد لقطات ميزانسين تلفت الانتباه لذاتها وتبعد المتفرج عن التعامل المباشر مع الواقع الفيلمي، في الوقت الذي يوجد فيه مشهد يقوم على المونتاج لا نكاد نلحظ فيه القطع المونتاجي. فالمهم هنا إذن هو الهدف: ترك الواقع الفيلمي لكي يقوم المتفرج بفهمه وتفسيره، أيا كانت الوسائل التقنية التي تحقق ذلك.

إنك لو طبقت هذه الملامح الثلاثة جميعًا - دون أن تستثني أحدها - لوجدت أن الأفلام"الواقعية" تقتصر على أفلام محدودة، لأنك سوف تكتشف أن أغلب الأفلام "شكلانية"بمعنى ما، أو أنها تدور في عالم مغلق، والأهم هو أنها قد لا تهتم بالسياق الاجتماعي في رسم الشخصية. لكن عدم وفاء الأفلام بهذه الملامح لا يعني أنها لا تتماس مع الواقع أو تعبر عنه بشكل ما. بل إنني أذهب إلى القول بأن مجرد الوفاء بهذه الملامح لا يضمن لك فيلمًا واقعيًا، والكثير من الأفلام الهوليودية - الراسخة في

نزعتها الهروبية التي تبعد المتفرج تماماً عن جوهر الواقع – تفي بهذه الملامح. تأمل على سبيل المثال الفيلم الأمريكي "رجل السندريلا" (٢٠٠٥) للمخرج رون هوارد، إنه يقول إنه يدور في فترة "الكساد العظيم"خلال الثلاثينات، وهو يعمد إلى تصوير البؤس الاجتماعي الذي يعاني منه البطل الفقير (راسل كرو)، لكن كل الملامح "الواقعية" في الفيلم لا تجعلك قريباً من "الأسباب" الاقتصادية والسياسية وراء هذا الفقر، كما أنها تقودك إلى الإيمان بفكرة أنه "على كل فرد أن يبحث عن خلاصه وحده"، فالبطل الملاكم يجب أن يعود إلى حلبة الملاكمة لكي يكسب عيشه: "إما أنا أو الآخرين"، ولتقارن ذلك –مثلاً– بالفيلم الإيطالي "سارقو الدراجات" (١٩٤٨) للمخرج فيتوريو دي سيكا، والذي يدور في عالم درامي مشابه لكنه ينتهي برسالة مختلفة تماماً.

على العكس، فإنك قد تجد أفلاماً تحقق الهدف الواقعي دون أن تلزم نفسها بأي من ملامح المدرسة الواقعية، مثل أفلام لويس بونويل التي أشير هنا إلى أحدها، وهو فيلم "شبح الحرية" أو "طيف الحرية" (١٩٧٤). إنه فيلم يقف على أرض السخرية العبثية، وعلى سبيل المثال، وفي أحد المشاهد، تجتمع المجموعة الرئيسية لشخصيات الفيلم حول مائدة ليتناقشوا في بعض أمور حياتهم، لنكتشف أنهم يجلسون – بدلاً من الكراسي – على "مقاعد التواليت"، وعندما تقول طفلة لأمها أنها تريد أن تأكل تنهرها الأم، وتدفع بها إلى غرفة ضيقة لتناول الطعام بعيداً عن أعين الآخرين. لقد أراد بونويل هنا أن يصور القيم المقلوبة في المجتمع، ليعبر عنها بصورة لا يمكن أن تكون واقعية بالمعني الأسلوبي، لكنها شديدة الواقعية في هدفها و تأثيرها.

لكل ما سبق اخترت في هذا البحث أن أتحدث أساساً عن "صور الواقع" وليس عن "الواقعية"، لأسباب عديدة، أذكر منها أن الوعي بـ"الأسلوب" لا يبدو ناضجاً عند الكثيرين من صناع الأفلام المصرية، إنه في الحقيقة يصبح وعياً فطرياً، يتحقق في أغلب الأحوال عن طريق المحاولة والخطأ أكثر من اعتماده على رؤية أسلوبية واعية. من جانب آخر فإنني لم أرد أن أقع في مأزق ترديد مصطلح الواقعية كيفما اتفق، كما يحدث كثيراً في الدراسات النقدية في مصر، خاصة فيما يتعلق ببعض الفنانين

الذين التصقت بهم هذه الصفة. من جانب ثالث، فإن الحديث عن "صور الواقع" سوف يكشف عن أن هناك فنانين سينمائيين مصريين عبروا عن جانب من الواقع على نحو ربما لم يستطعه بعض الفنانين "الواقعيين" بالمعنى الحرفي.

وأخيراً، فإنني اخترت مصطلح "المرحلة الكلاسيكية" لأعبر عن مرحلة (١٩٥٢-١٩٧٠) من تاريخ السينما المصرية، ولأنني - وربما اتفقت أو اختلفت معي - أعتقد أن تلك المرحلة شهدت صياغة معظم الأنماط الفيلمية المصرية، وما تزال معظم أفلامنا حتى الآن تخرج من رحم هذه الأنماط، أو تمزج بينها أحياناً أخرى على نحو ناضج وأحياناً أخرى على نحو فج. وأعتقد أيضاً أن من المهم أن تأتي دراسات أخرى تتناول على نحو أكثر عمقا هذه الأنماط الفيلمية، ولن يكون غريباً أن نكتشف أن معظم ملامح السينما المصرية جاءت من أفلام قد نعتبرها متواضعة من الناحية الفنية، لكنها كانت في الحقيقة البوتقة التي انصهرت فيها محاولات السينمائيين المصريين لصناعة سينما خاصة بهم، كما كانت هذه الأفلام "الترسو" هي التي صنعت أيضاً ذوق المتفرج المصري، وكاتب هذه السطور هو أحد من عرفوا السينما لأول مرة من خلال هذه الأفلام، وربما كان هذا من السبب الذاتي والشخصي وراء اختيار مصطلح "الكلاسيكية"، لكن ما أرجوه أن يتلاقى مع البعد الموضوعي في هذه الدراسة.

نقطة الانطلاق

من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - أن تحدد لحظة معينة من الزمن تعتبرها نقطة تحول في التاريخ، فأي تاريخ ليس إلا سلسلة متصلة ومتواصلة من الحلقات، تسلم كل منها للأخرى. لذلك فإنه لا يمكن القول إن تحديد الفترة التي تتناولها هذه الدراسة بين عامي ١٩٥٢ و ١٩٧٠ يعني أن شيئاً جديداً تماماً قد ولد في عام ١٩٥٢، أو أن عام ١٩٧٠ شهد زوال الفترة السابقة زوالاً كلياً. وربما ساعدتنا الأرقام في هذا المجال، لمجرد إلقاء الضوء على فكرتنا الرئيسية هنا.

تشير الخطوط العامة في تاريخ السينما المصرية إلى توالي المراحل التالية (حتى عام ١٩٧٠):

(أ) من البدايات حتي عام ١٩٣٩: كان معظم صناع السينما من غير المصريين، أو من بعض المصريين "الهواة" أو القادمين من عالم فنون أخرى يساعدهم أجانب. وفي هذه المرحلة حاول فنانون مصريون الدخول إلى عالم صناعة السينما، ومن بينهم (الذين استمروا في العمل خلال الفترة التي تتناولها الدراسة: (١٩٥٢-١٩٧٠) نجد أحمد بدرخان (١٩٣٦) ونيازي مصطفى (١٩٣٩) وحسين فوزي (١٩٣٩).

(ب) مرحلة الحرب العالمية الثانية وفي أعقابها: خرج الكثيرون من الأجانب من مصر لأسباب متعددة، لتصبح الفرصة سانحة أمام الفنانين المصريين (أو المتمصرين) لدخول عالم صناعة السينما والاستمرار الفعال فيها. ومن هؤلاء بركات (١٩٤٢) وصلاح أبو سيف (١٩٤٦) وعباس كامل (١٩٤٦) وعز الدين ذو الفقار (١٩٤٧) وحسن الإمام (١٩٤٧) وحلمي رفلة (١٩٤٧) ومحمود ذو الفقار (١٩٤٧) وفطين عبد الوهاب (١٩٤٩) ويوسف شاهين (١٩٥٠). ومرة أخرى نشير إلى أن العطاء الرئيسي لهؤلاء الفنانين جاء في المرحلة الكلاسيكية من تاريخ السينما المصرية، لكن بداياتهم كانت في المرحلة السابقة عليها.

(ج) الفترة الكلاسيكية (١٩٥٢-١٩٧٠)، وهي التي شهدت – على التوالي – ظهور فنانين سينمائيين مثل كمال الشيخ (١٩٥٢) وحسن الصيفي (١٩٥٣) وعاطف سالم (١٩٥٣) وحلمي حليم (١٩٥٥) وتوفيق صالح (١٩٥٥) وحسام الدين مصطفى (١٩٥٦) والسيد بدير (١٩٥٧) وسعد عرفة (١٩٦٠) وخليل شوقي (١٩٦٥) وجلال الشرقاوي (١٩٦٥) وحسين كمال (١٩٦٥) وأحمد فؤاد (١٩٦٩).

أما القراءة التحليلية لأفلام المرحلتين الأولى والثانية، فهي تنفي تمامًا الفكرة الشائعة عن أن هذه الأفلام كانت متواضعة، حيث تستند هذه الفكرة إلى دخول أغنياء مغامرين (أو أثرياء الحرب في الفترة اللاحقة) إلى مجال صناعة السينما. الحقيقة أنه إذا كانت الحرب العالمية الثانية قد أفرزت طبقة من الأغنياء المحدثين الذين حاولوا

فرض ذوقهم بقوة أموالهم، فإن الحرب قد أفرزت أيضًا طبقة من الفقراء الذين اتسعت رقعتهم بسقوط شريحة كبيرة من الطبقة المتوسطة إلى حضيض السلم الاجتماعي. ونتيجة لهذا الاستقطاب بين الثراء الفاحش والفقر المدقع، تولدت التوترات الاقتصادية والاجتماعية، ومن ثم التوترات السياسية، حتى في الموقف من الاستقلال الوطني، ولم يكن غريبًا إذن أن تنمو على نحو سريع - في تلك الفترة - تيارات سياسية تتراوح بين أقصى اليمين وأقصى اليسار.

أرجو على سبيل المثال أن تتأمل ظهور فيلم "السوق السوداء" (١٩٤٥) لكامل التلمساني، وفيلم "دايمًا في قلبي" (١٩٤٦) لصلاح أبو سيف. في كل من هذين الفيلمين أسلوب يكاد أن يناقض الآخر، بين نزعة مغالية في التمرد الفني والسياسي في الفيلم الأول، ونزعة فنية تضع المتفرج نصب عينيها في الفيلم الثاني. وكان هذا التناقض تعبيرًا عن صراع داخل السينما المصرية وبين فنانيها حول "كيف تحكي قصة الفيلم للجمهور"، ولم يكن ذلك مجرد قضية فنية، لكنه في جوهره قضية تتعلق بموقف الفنان السينمائي المصري من "الواقع" (السينمائي وخارج السينما على السواء). فكأن الأسئلة التي كانت تدور في وجدان الفنان تحاول الإجابة عن قلق يساوره: إذا كانت لدي انتقادات تجاه الواقع، هل أصطدم بهذا الواقع؟ أم أحاول الالتفاف عليه؟ أم أهرب منه تمامًا؟ وإذا كنت أريد من المتفرج أن يتفاعل مع فيلمي، هل أخاطبه بلغة سينمائية جديدة؟ أم من الأفضل أن أبحث عن لغة تضرب بجذورها في الفن الشعبي، بما يحفل به من عناصر الفرجة والميلودراما والكوميديا؟

وأنت قد رأيت كيف أجاب كل من كامل التلمساني وصلاح أبو سيف على هذه الأسئلة، وسوف تتعثر مسيرة التلمساني في الفترة اللاحقة، بينما سوف يزداد بحث أبو سيف عمقًا في محاولته صياغة أسلوب خاص به في السرد السينمائي، كما ظهر في تلك الفترة عباس كامل الذي ظل أكثر التصاقًا بعناصر الفرجة الشعبية، التي تصل أحيانًا إلى اقتباس فنون "المولد"، لكنني أتوقف هنا قليلاً أمام عنصر "واقعي"- بالمعنى الفضفاض للكلمة - في سينما عباس كامل، فربما كان أول سينمائي مصري يجعل

"البطل" قادماً من عالم الطبقة الفقيرة أو الشريحة الدنيا من الطبقة الوسطى، صانع الطرابيش في "منديل الحلو" (١٩٤٩) أو النجار في "شباك حبيبي" (١٩٥١) أو بائع الجرائد في "خبر أبيض" (١٩٥١). وقد تجد عند الفنانين السابقين عليه ظهوراً عابراً لهؤلاء الأبطال، لكنهم عند عباس كامل يعاودون الظهور، وتزداد صورتهم وضوحاً، كما أنهم بعيدون تماماً عن وسامة النجوم، وهم يتكلمون ويتحركون ويرتدون ملابسهم كما تراهم في الحياة اليومية العادية.

أليست هذه "واقعية" بمعنى ما؟! إنني أومن بأن الإجابة بالإيجاب. ولم يكن الأمر متعلقًا بوعي "سياسي" لدى عباس كامل يجعله يعمد إلى هذا التوجه، بقدر ما كان استجابة لمتغيرات تحدث في المجتمع المصري، الذي شهد تحول شريحة كبيرة من أبناء الطبقة الفقيرة والمتوسطة إلى السينما باعتبارها وسيلة الترفيه الأولى لديهم، لذلك أدرك عباس كامل ضرورة التوجه إلى هذا الجمهور الجديد. لكن هذا الجمهور ذاته، الذي يحلم بالصعود إلى طبقة أعلى، يحمل من الأحلام والمشاعر – الرومانسية بالمعنى العقلي والوجداني معًا – ما جعل فنانًا مثل عز الدين ذو الفقار يدرك ضرورة مغازلة هذه الأحلام. بينما كانت التغيرات الاجتماعية وراء توجه فطين عبد الوهاب إلى الكوميديا الاجتماعية في "الأستاذة فاطمة" (١٩٥٢). ومن المصادفات أنني خلال إعداد هذه الدراسة شاهدت للمرة الأولى الفيلم الأمريكي "ضلع آدم" (١٩٤٩)، وشعرت أن الفيلم المصري متأثر به على نحو ما، ومع ذلك فقد جاء الفيلم المصري "مصريا" تماماً، ولعل ذلك قد يدفع بعض الباحثين" الجادين" لدراسة القدرة الهائلة لدى الفنان السينمائي المصري على الاقتباس والتمصير، فخلال عملية الاقتباس نفسها سوف تجد الملامح الخاصة والذوق الخاص للسينما المصرية.

هل أحدثك مثلاً عن كيف أن "أمير الانتقام" (١٩٥٠) لهنري بركات مقتبس عن الكونت دي مونت كريستو ؟ ألا تجده يضرب بجذوره أكثر في حواديتنا الشعبية التي تحمل ظلالاً أيضًا من عالم "ألف ليلة وليلة"؟! أو ليست هذه بدورها "واقعية" بمعنى ما؟! تمامًا كما أن ميلودرامات حسن الإمام – المقتبسة في الأغلب عن روايات أو مسرحيات

فرنسية ليست بذات قيمة أدبية كبيرة - تبدو كأنها خرجت مباشرة من نسيج الحياة الشعبية المصرية، كما في "اليتيمتين" (١٩٤٨) و"أنا بنت ناس" (١٩٥٠) على سبيل المثال لا الحصر.

وهكذا وجدت صور عديدة للواقع فرصتها للظهور على شاشة السينما المصرية، ولم تكن هذه الصور بالضرورة تنتمي إلى مدرسة فنية يمكن أن نطلق عليها اسم "الواقعية"، لكن ذلك ليس سببًا على الإطلاق لأن نتهم الفنان السينمائي المصري - خاصة في تلك المرحلة التالية لها - بأنه كان يتجاهل الواقع أو يهرب منه. لقد كان ما يهرب منه في الحقيقة هو الأشكال المتعددة لرقابة ما، رسمية أو غير رسمية، خارجية أو تنبع من داخله، ومع ذلك فإنه كان ينطلق من الواقع، ويتوجه إليه، كل فنان بطريقته، وهذا ما تجلى على نحو أكثر وضوحًا في المرحلة اللاحقة، المرحلة الكلاسيكية.

عن الأنماط الفيلمية

لم يكن عام ١٩٥٢ إذن نقطة في الزمن تشهد حدثًا يطرأ بين عشية وضحاها، لكنه كان يعني استمرارًا لرفض سلبيات المرحلة السابقة، وأملاً في تأكيد ما فيها من إيجابيات أو محاولة صياغة إيجابيات جديدة. ولأن الرياح - في بعض الأحيان - لا تأتي بما تشتهي السفن، فإن الحصاد لأحلام ١٩٥٢ يشير إلى تحقق بعض الإيجابيات، وظهور سلبيات جديدة. لقد استمر السينمائيون المصريون في البحث عن أنماط سينمائية مصرية تتميز بالخصوصية، سواء على مستوى الشكل أو المضمون، وتميزت - بالفعل - هذه الأنماط باقتراب أكثر من الواقع.

أخذت هذه السمة "الواقعية" - بالمعنى الفضفاض - تصبغ معظم أنماطنا الفيلمية، لا فرق في ذلك بين السذاجة الفطرية ذات الحس الشعبي عند عباس كامل، أو ميلودراما حسن الإمام، أو النزعة الطبيعية في تناول الصراعات الاجتماعية عند صلاح أبو سيف، أو حتى في التجارب الذاتية عند يوسف شاهين، والنزعة الأكثر ميلاً للشكلانية عند كمال الشيخ.

سوف أتوقف معك هنا عند نمط فيلمي قد تراه للوهلة الأولى بعيداً عن الواقع، لكن دعنا نتأمل الأمر قليلاً. لقد اشتهر نيازي مصطفى في المرحلة الأولى من حياته الفنية بما عرف باسم"الفيلم البدوي"، الذي كان استمراراً بشكل أو بآخر لأفلام فروسية الصحراء التي بدأها الأخوان لاما، وكانا قد استعاراها من موجة أفلام فالنتينو التي يحمل معظمها تنويعات على اسم "شيخ الصحراء"، لكن الفيلم البدوي عند نيازي – وبفضل الشاعر بيرم التونسي الذي اشترك في كتابة بعض من هذه الأفلام – أصبح أكثر اقترابا من روح الفروسية العربية، وأرجو ألا تنسى أن الفيلم المصري كان هو السلعة السينمائية الوحيدة في مختلف البلدان العربية، ومن السينما المصرية عرف الشعب العربي ما هي السينما.

لكن نيازي انتقل من نمط الفيلم البدوي إلى أفلام مغامرات من نوع خاص، قد تجد فيها تأثراً بأفلام الويسترن الأمريكية، لكنها أصبحت هنا ذات طعم مصري خالص، وتلك كانت أفلام "الفتوات" التي بدأت مع فيلم "فتوات الحسينية" (١٩٥٣) ثم "رصيف نمرة ٥" (١٩٥٦) و"سواق نص الليل" (١٩٥٦). ربما كانت هذه الأفلام تعبيراً عن رغبة السينما المصرية وجمهورها آنذاك في وجود "بطل" قوي قادر على أن ينتزع حقه بيده، وكان البطل الطيب في المرحلة السابقة يحارب "الأشرار" على نحو مسالم أحياناً، ومشاغب أحياناً أخرى، لكنه لم يصل أبداً إلى أن يكون "فتوة" يقترن الخير عنده بقوة الذراع.

من جانب آخر، فإن الأحداث تدور في حارات شعبية، وبيوت قديمة، ومقاهٍ صغيرة على طرق السفر الطويلة أو على أرصفة الميناء، وهي كلها ملامح "واقعية" تجعل الحدوتة تدور على أرض التفاصيل الصغيرة التي تحدث في حياتنا اليومية (تلك التفاصيل التي سوف يبرع فيها صلاح أبو سيف على نحو خاص). ومن جانب ثالث، لم تكن مصادفة أن يشترك الروائي العظيم في كتابة سيناريوهات هذه الأفلام، وفي الأغلب فإنه تعود إليه تلك المسحة شبه الفولكلورية، التي جعلت البطل سليلاً لأسلاف مثل على الزيبق أو أبي زيد الهلالي (وأرجو أن تلتفت إلى أنه حتى تلك الفترة لم يكن"الفتوة" قد ظهر

في روايات نجيب محفوظ، حتى أنه يمكن القول بأنه استعاره في الأدب من الأفلام التي كتبها).

بهذه الصورة الجديدة للبطل الأقرب إلى الواقعية في ملامحها، ظهر فتيان جدد وفتيات جديدات للشاشة، كانوا بدورهم أقرب إلى صورة الواقع.

عن فتى وفتاة الشاشة في المرحلة الكلاسيكية

لعلك تذكر "محسن" كما أداه محمد عبد الوهاب في فيلم "رصاصة في القلب" (١٩٤٤)، الذي كان يغني وقد وضع يده في جيب سرواله، ثم "وحيد" فريد الأطرش في أفلام مثل "حبيب العمر" (١٩٤٧) أو "بلبل أفندي" (١٩٤٨)، الذي كان الحب بالنسبة له مأساه حقيقية تنتهي أحيانًا حتى بموته كما في "ودعت حبك" (١٩٥٥). في نفس هذا العام ظهر عبد الحليم حافظ في"أيامنا الحلوة"، الذي جاء مزيجًا من بطل عبد الوهاب وفريد، مع ملامح من بطل محمد فوزي، لكنه يتمتع أيضًا بملامح أصيلة خاصة به، اكتسبها من عالم صناع أفلام تلك الفترة: إنه أكثر انتماء للطبقة المتوسطة، بل للطبقات الفقيرة في بعض الأحيان. إنه يعمل موظفًا أو طالبًا أو مدرسًا للموسيقى، وبرغم أنه يثير الشفقة أحيانًا بسبب رقة قلبه المفرطة، فإنه كان يحمل قدرًا كبيرًا من"التفاؤل"، إنه التفاؤل الذي كان السمة الغالبة في تلك المرحلة على كل المستويات.

إنك تستطيع أن تجد أقرانه في الأفلام غير الغنائية يحملون نفس الملامح، مثل أحمد رمزي و حسن يوسف، في نفس الوقت الذي احتل فيه فريد شوقي مكان الفتوة الطيب، إنه لا يملك أية وسامة تقليدية مثل تلك التي كان يملكها مثلاً في المرحلة السابقة أنور وجدي (كان فريد شوقي يمثل دور الشرير في أفلام أنور وجدي الذي يلعب دور البطل الطيب). وفي مكان متوسط بين الفتى والفتوة جاء رشدي أباظة ليجسد البطل الأكثر تجربة وخبرة مع الحياة، يتفاعل معها بقلبه وعقله أحيانًا، لكنه لا يتراجع أن يستخدم قوة ساعده إذا لزم الأمر.

لا تستغرب أن تكون فتاة الشاشة هي الأكثر صدقًا في التعبير عن الواقع وتغيراته في هذه المرحلة، فدور المرأة ومكانها في المجتمع هما من المتغيرات شديدة الحساسية تجاه التطورات (أو التدهورات) الاجتماعية، وتستطيع أن تلمس ذلك في واقع و أفلام المرحلة المعاصرة التي نعيشها الآن. ما زلت أذكر حتى اليوم صورة انطبعت في طفولتي لإحدى قريباتي التي كانت قد تخرجت لتوها من مدرسة التجارة الثانوية، وكانت تسير - خلال النصف الثاني من الخمسينيات - في شوارع المنصورة، المدينة الصغيرة، وهي ذاهبة لعملها بإحدى الشركات وهي ترتدي فستانا بنصف كم، كانت كأنها تطير. كان ذهابها إلى العمل بهذه الملابس البسيطة يعبر عن مزاج عام يرحب بأن تأخذ المرأة مكانها اللائق في صنع الحياة. في نفس تلك الفترة رأيت فيلم "القلب له أحكام" (١٩٥٦)، ورأيت فاتن حمامة - ابنة المنصورة أيضًا - تلعب دور الفتاة التي تريد أن تكمل تعليمها حتى لا تتزوج "الحانوتي" (عبد الفتاح القصري) الذي يريد الاستحواذ عليها لأنه يملك المال.

كانت فاتن حمامة قد بدأت حياتها الفنية في المرحلة السابقة، سواء في صورة نعمت حسن الإمام، أو أمال عز الدين ذو الفقار، لتجسد بطلة شديدة الرقة حتى أن الريح تعصف بها، لكن في عام ١٩٥٧ قدم صلاح أبو سيف فيلمين، هما "لا أنام" و"الوسادة الخالية"، وفي الفيلم الأول غيرت فاتن صورتها لتصبح أكثر إيجابية - وربما شرًا أيضًا - في التعامل مع الحياة، وهي الإيجابية التي تتضح أكثر في أفلام مثل "لا وقت للحب"(١٩٦٣) وأفلام عديدة أخرى. أما لبنى عبد العزيز، فقد كانت أكثر تعبيرًا في "الوسادة الخالية" عن ابنة الطبقة المتوسطة، كما هو الحال أيضًا في "أنا حرة" (١٩٥٩).

تستطيع بالطبع أن تجد تنويعات عديدة على صورة فتاة الشاشة تلك، لكن سعاد حسني تجسد وحدها صورة جديرة بالتأمل: فتاة ضئيلة الجسم، دقيقة التقاطيع، هي في الأغلب ابنة للطبقة المتوسطة، تتمتع بحيوية وتلقائية، مما جعلها نموذجًا لكل الفتيات المصريات طوال الستينيات، لأنها تتسم بالتفاؤل الذي كان الغالب في أغلب هذه المرحلة،

بالإضافة إلى ذلك المزيج المصري الفريد من الجرأة والحياء. وتستطيع أن تجد صورة الواقع في التغير الذي حدث لصورة سعاد حسني بالقرب من نهاية الستينيات، في فيلم "نادية" (١٩٦٩)، والذي لعبت فيه دوري شقيقتين متشابهتين في ملامحهما الخارجية، الأولى عابثة مقبلة على الحياة، والأخرى رصينة إلى درجة التقوقع، ولم يكن غريباً - فذلك هو الواقع آنذاك - أن تموت الشقيقة المتفائلة، وتبقى الحزينة الرصينة على قيد الحياة!

أسئلة الواقع بين الجد والهزل

في أفلام المرحلة الكلاسيكية تستطيع أن تلمس كيف أن السينمائي المصري يستجيب للواقع، إما بمواجهته أو الهروب منه. وفي السطور التالية سوف نحاول أن نرصد - من بعيد - بعض الملامح الواقعية (الإيجابية أو السلبية) في تطور تلك المرحلة:

(أ) التفاوت الطبقي: يكاد النقاد المؤرخون السينمائيون المصريون أن يتفقوا على أن فيلم "العزيمة" (١٩٣٩) كان الفيلم الأول الذي ناقش الفوارق الطبقية، ولكن من خلال رؤية تصالحية مؤداها أن محاولات الصعود الفردية هي الحل لهذا التناقض. لكن تناول هذا الأمر يصبح أكثر جدية في المرحلة الكلاسيكية، فيضع فيلم "الأسطى حسن" (١٩٥٢) هذه القضية على أرض ميلودرامية ليصبح الصراع أكثر حدة (وهي الميلودرامية التي سوف تستمر - بهذه الرؤية الاجتماعية - في أفلام عاطف الطيب على سبيل المثال). بينما يأتي "درب المهابيل" (١٩٥٥) برؤية أكثر قسوة، لأنه ببساطة يقول إن الفقر - المادي وبالتالي الروحي - سوف يجعل من البشر وحوشاً، وهي رؤية - من وجهة نظري - مناقضة تماماً لرؤية صلاح أبو سيف في"الأسطى حسن"، الذي ينهي الصراع باللجوء إلى الثراء الروحي (فالقناعة كنز لا يفنى)، بينما يقول توفيق صالح في "درب المهابيل" أنه لا يمكن أن تطلب من البشر أن يصبحوا ملائكة وهم يفتقدون أبسط الظروف الإنسانية. أما فيلم "اللص والكلاب" (١٩٦٢) لكمال الشيخ فهو

دراسة اجتماعية عن كل العوامل الاجتماعية والاقتصادية التي تجعل من البطل لصًا، ومن مطارديه كلابًا.

(ب) البحث عن الجذور القومية: في فترات التحول السياسي والاجتماعي، يطرح الواقع سؤالاً عن الهوية القومية، التي يجدها المجتمع في العادة في ثنايا التاريخ البعيد أو القريب معًا. وفي هذا السياق تأتي أفلام مثل "مصطفى كامل" (١٩٥٢) ثم "الله معنا" (١٩٥٥) لبدرخان، و"بورسعيد"(١٩٥٧) لعز الدين ذو الفقار، و"عمالقة البحار" (١٩٦٠) للسيد بدير، ثم "الناصر صلاح الدين" (١٩٦٣) ليوسف شاهين، وحتى "سيد درويش" (١٩٦٦) لبدرخان. وإذا كنت تفهم على سبيل المثال أن فيلم "الله معنا" يناقش قضية الأسلحة الفاسدة (التي يقول بعض المؤرخين أنها كانت أول شرارة لثورة يوليو ١٩٥٢)، أو أن يدور "عمالقة البحار" حول إحدى معارك العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦، فإن من المهم أن نلاحظ أن معالجة "سيد درويش" أكدت على فترة النهوض الوطني التي كانت ذروتها ثورة ١٩١٩، برغم أن الفيلم يدور في ظاهره عن شخصية موسيقية شهيرة.

(ج) الكاميرا بين الناس: لعل هذا هو واحد من أهم العناصر الأسلوبية في "الواقعية" كمدرسة فنية، وإن كنا نرى أن السينمائيين المصريين استخدموه بطريقتهم الخاصة، التي يمكن أن نضرب لها مثلاً بأفلام مثل "حياة أو موت" (١٩٥٤) لكمال الشيخ، وهو فيلم كان تدريبًا وتجريبًا إبداعيًا في التشويق السينمائي، ثم فيلم "باب الحديد" (١٩٥٨) ليوسف شاهين، والذي جاء أقرب إلى التعبيرية منه إلى الواقعية، بسبب تركيز صانع الفيلم على العالم الداخلي للبطل أكثر من تركيزه على العالم الخارجي، و أخيراً "بين السماء والأرض" (١٩٥٩) لأبو سيف، وسوف نرجئ الحديث عنه لفقرة تالية. لقد كان التصوير في الشارع في مثل هذه الأفلام تعبيراً عن قدر أكبر من الصدق والواقعية في اختيار"المكان السينمائي". ومن ملاحظاتي في هذا السياق أن كمال الشيخ كان قد عمل مونتيراً في فيلم "ليلة الحنة" (١٩٥١) الذي أخرجه أنور وجدي، وهو الفيلم الذي يبدأ بلقطة تسجيلية طويلة، من كاميرا محمولة على ترام يجوب الأحياء الشعبية حتى تنتهي إلى حيث تدور حدوتة الفيلم.

(د) الاهتمام بالثورات في البلدان العربية: وهو التوجه القومي العربي الذي كان يشعر به المواطن المصري العادي آنذاك، لذلك جاءت أفلام مثل"جميلة" (١٩٥٨) ليوسف شاهين، أو "ثورة اليمن" (١٩٦٦) لعاطف سالم.

(هـ) ما هو شكل المجتمع الجديد؟ برغم الاتهام المتسرع بأن السينما المصرية لم تواجه الواقع، فإن هناك العديد من الأفلام التي تؤكد عكس ذلك تماماً، بل وتعكس أيضاً قدراً كبيراً من النضج، خاصة فيما يتعلق بآليات تشكيل المجتمع الجديد المأمول آنذاك، حتي أنها وضعت يدها على سلبيات التطبيق، في أسلوب أقرب إلى الرمزية لعله كان المهرب الوحيد من السلطات الرقابية. وفي هذا السياق يبرز فيلم "بين السماء والأرض": هناك مصعد يضم مجموعة غير متجانسة من الناس، إنهم في مرحلة "الصعود"، لكن المصعد يتوقف بهم، لتسود الحيرة بينهم حول اتخاذ المصير، ويبدأ التناحر والتناقض والصراع بين الشخصيات، التي تكاد أن ترمز كل منها إلى طبقة أو شريحة اجتماعية بعينها، أو اتجاه سياسي بعينه، ولا يمكنك أن تنسى أن "اليساري" كان الشخصية المتهمة بالجنون برغم أنه كان ينطق بالحقيقة العارية ! لقد ترددت أسئلة مشابهة في أفلام مثل "أنا حرة"(١٩٥٩) لأبو سيف أيضاً، و"الناس اللي تحت" (١٩٦٠) لكامل التلمساني (عن مسرحية لنعمان عاشور)، و"بين أيديك" (١٩٦٠) ليوسف شاهين، و"فجر يوم جديد"(١٩٦٥) لشاهين أيضاً، و"العيب" (١٩٦٧) لجلال الشرقاوي.

(و) حدث في العهد البائد: على طريقة "وبضدها تعرف الأشياء" حاولت السينما المصرية أن تؤكد على مظاهر الواقع الجديد بإبراز سلبيات فترة ما قبل ١٩٥٢، وإن لم يخل ذلك في كثير من الأحيان من مغازلة للسلطة القائمة، تصل إلى درجة إضافة مزيد من التشويه "للعهد البائد". وفي هذه المجال تجد أفلاماً مثل "في بيتنا رجل" (١٩٦١) لبركات، و"لا وقت للحب" (١٩٦٣) لأبو سيف... وحتى "غروب وشروق" (١٩٧٠) لكمال الشيخ.

(ز) عالم الطبقة المتوسطة: أرجو أن تتأمل على سبيل المثال فيلم"الوسادة الخالية". إنه قصة حب رومانسية تماماً، لكن معالجة أبو سيف تجعل المتفرج يرى نفسه في هذا العالم، وأنا لا أستطيع أن أنسى مثلاً دور الأب الذي قام به عبد الوارث عسر،

لقد رأيت فيه أبي الذي كان يكافح من أجل تعليم ابنه حتى يترقى لمكانة اجتماعية أفضل، وفي لهجة لوم ممزوجة بالحنان يطلب من الابن أن يهتم بدراسته لأنه - الأب - لا يستطيع الإنفاق على ابنه وحبيبته معاً. لا أستطيع أيضاً أن أنسى مشهداً في فيلم "هذا هو الحب" (١٩٥٨) لأبو سيف أيضاً، إن المطر يتساقط في الخارج، فيسرع أهل المنزل إلى "لم الغسيل" وفرده على كراسي الصالون، وهي تفصيلة تجعلك بالفعل وسط عالم الطبقة المتوسطة وتكاد أن تشم رائحة تجهيز الطعام في منازلها. وفي "عائلة زيزي" (١٩٦٣) لفطين عبد الوهاب، أو "أم العروسة" (١٩٦٣) لعاطف سالم، تستطيع أن ترى هذه التفاصيل اليومية الصغيرة، وخذ بالك من روح التفاؤل التي تسري في الفيلمين برغم المصاعب التي تواجهها عائلة الطبقة المتوسطة، ففي كل الأحوال سوف تأتي النهاية السعيدة بأن "الماكينة طلعت قماش"!

(ح) النكسة تلقي بظلالها: في إحصائية مبدئية سريعة، وجدت أن عام ١٩٦٧ شهد عرض ٣٣ فيلماً، من بينها ١٧ فيلماً من أفلام الكوميديا الهزلية من نوعية "أخطر رجل في العالم" و "الراجل ده ها يجنني" و "شنطة حمزة"، وكانت نسبة هذه الأفلام في عام ١٩٦٨ حوالي ١٦ فيلماً من ٤٠ فيلماً، بينما سادت أفلام "الحرامية" في عام ١٩٦٩ مثل "لصوص لكن ظرفاء "و"الحرامي" و"نشال رغم أنفه" و"يوم واحد عسل"، لم تنازعها سوى أفلام الرومانسية الجارفة مثل "شيء من العذاب" و "بئر الحرمان".

وبالرغم من ذلك فإن فترة ما بعد النكسة شهدت أيضاً مجموعة من الأفلام التي تواجه الواقع بقدر كبير من النقد، مثل "المتمردون" (١٩٦٨) لتوفيق صالح، و"القضية ٦٨" (١٩٦٨) لأبو سيف، و"الناس اللي جوة" (١٩٦٩) لجلال الشرقاوي، و"ميرامار" (١٩٦٩) لكمال الشيخ، و"يوميات نائب في الأرياف" (١٩٦٩) لتوفيق صالح. (بعض هذه الأفلام بدأ صنعها قبل عام ١٩٦٧، وهو ما يشهد بالجرأة لبعض صناع السينما المصرية).

ويجسد عام ١٩٧٠ قمة التناقض في هذا السياق، فقد شهد مجموعة كبيرة من الأفلام الهزلية، مثل "أصعب جواز" و"الكدابين الثلاثة" و "رضا بوند" و"حرامي الورقة" و"انت اللي قتلت بابايا". بالإضافة إلى أفلام (أترك تحليلها النفسي لباحث آخر)

تدور حول أشخاص يشيع أنهم قد ماتوا ثم يتبين أنهم أحياء، مثل "سارق المحفظة" و"أنا وزوجتي والسكرتيرة" و"ورد وشوك"، أو أفلام عن شخصيات تعاني من مرض خطير لكن يتبين أنهم أصحاء، مثل "امرأة زوجي". (هل كان الوعي الجمعي يبحث عن الحياة تحت ركام النكسة؟!). في هذا العام نفسه شهدت السينما المصرية – وبدون تعليق – أفلام "الأرض" و "المومياء" و "ينابيع الشمس"!!

ثلاثة تنويعات على لحن الواقع

سوف نتناول هنا أفلام ثلاثة مخرجين كبار من هذه المرحلة، ونحاول أن نلقي الضوء على علاقتهم بالواقع، أو ربما الواقعية.

أولاً: يوسف شاهين؛ المتمرد

اعتادت معظم الكتابات النقدية على وصف سينما يوسف شاهين بأنها "سيرة ذاتية"، وتلك نصف الحقيقة فقط، أما الجانب الآخر من الحقيقة (والذي أراه أكثر أهمية حتى في السيرة الذاتية الخالصة) أن أفلامه كانت"صورة للواقع في مرآة الذات"، ويمكنك أن تقول إن أي عمل فني هو كذلك بالفعل، لكن النتيجة تتفاوت طبقًا لتحدُّب أو تقعُّر المرآة، أو استوائها إذا ما أراد الفنان أن يكون – بقدر ما يستطيع – موضوعيًا محايدًا.

وإذا كان يوسف شاهين قد حاول الحديث عن نفسه، فإنه – مثل معظم من صنعوا سيراً ذاتية – لم يكن صادقًا كل الصدق، إنه لم يتحدث عن نفسه كما كانت بالفعل بقدر ما تحدث عنها كما يحلم بها أن تكون. إن أردت اقترابًا من عالم يوسف شاهين، من خلال الأفلام التي صنعها في المرحلة الكلاسيكية من تاريخ السينما المصرية، فيمكنك أن تلخص الأمر في أنه يصور واقعًا خانقًا (برغم رحابته الظاهرة)، ويحاول البطل التمرد عليه والخروج منه.

وعندما أراد يوسف شاهين أن يسجل بعضًا من سيرته الذاتية في فيلمه "حدوتة مصرية" (١٩٨٢)، تحت اسم"يحيى مراد"، قام بتغيير بعض الحقائق التاريخية، فهو على سبيل المثال يقول إن فيلمه "ابن النيل" (١٩٥١) عرض في مهرجان كان عام ١٩٥٥، وكان الفيلم الذي عرض هو"صراع في الوادي"(١٩٥٤)، كما أن شاهين يتجاهل أفلام "صراع في الميناء" و"ودعت حبك" (١٩٥٦) و"أنت حبيبي" (١٩٥٧)، ليقفز مباشرة إلى "باب الحديد"(١٩٥٨). ولم يكن ذلك محض مصادفة بالطبع، فالفيلمان: "ابن النيل" و"باب الحديد"، يقدمان بطلاً واحداً وإن تغيرت ملامحه، حتى أنه يمكنك أن تقول أن "قناوي" ليس إلا "حميدة" بعد أن "نجح" في تحقيق حلمه بالذهاب إلى القاهرة، ونضع فعل النجاح بين قوسين لأنه انتهى إلى مأساة دامية.

إن "حميدة" في "ابن النيل" يعيش في قرية نائية في أقصى الصعيد، إنه لا يرى في الريف أي نوع من الجمال، والحياة فيه ليست إلا يومًا مملاً طويلاً ممتداً بلا نهاية. لذلك يسمع حميدة صفير القطار الذاهب إلى القاهرة كأنه يسمع نداء غامضًا يدعوه – كالنداهة – إلى عالم سحري، يتسامى في خياله فوق الحياة العادية. لذلك فإنه يترك القرية هاربًا من أسر علاقته بالمرأة التي أحبته، ومن كل القيود التي تشده بأغلالها إلى الواقع اليومي الذي اعتاده الآخرون ورضوا بقبوله أو الإذعان له. يفر حميدة إلى القاهرة ليضيع في زحامها، ويفشل مرة أخرى في أن يحقق ذاته، ويكتشف أنه لا مفر من النكوص.

أما "قناوي" فإنه كسلفه حميدة يهرب من بلدته في الصعيد، ليستقر في"باب الحديد"، في القاهرة، لكنه أيضًا لا يجد لأزمته الذاتية حلاً في هذا الواقع الجديد، بل تأخذ هذه الأزمة شكلاً أكثر حدة، فاغترابه عن الواقع من حوله يزداد عمقًا بسبب ساقه العرجاء. (قام يوسف شاهين في "حدوتة مصرية" بإلقاء الضوء على هذا الملمح من الشخصية بقوله:"كل واحد فينا أعرج بطريقته"، وكأن الساق العرجاء ليست إلا معادلاً موضوعيًا للاختلاف عن الآخرين، هذا الاختلاف الذي يرفضه الآخرون!). وأرجو أن تتأمل كيف أن قناوي يصنع لنفسه عالمًا "طوباويًا" إذ يعلق صور نجمات السينما على

جدران كوخه، فالسينما ملجؤه وملاذه، وحين يخرج من عالمها ليحاول التفاعل مع الواقع – مجسدًا في "هنومة" – فإنه يواجه بالرفض، مما يدعوه للانتقام الدامي، وحين يساق في آخر الفيلم – في مشهد يذكرني كثيرًا بالمشهد الأخير من الفيلم الأمريكي "سانصيت بوليفارد" (١٩٥٠) – مقتادًا إلى مستشفى المجانين، فإنه يصرخ: "هاأوريكم"، وبالفعل قام يوسف شاهين في أفلامه التالية بتنفيذ وعده وانتقامه، بأن "أورانا" أفلامًا تتحدث دائمًا عن واقع يخنق الذات.

وبقدر إعجاب شاهين بشخصية قناوي، حتى إنه قام بتمثيلها بنفسه، فإنه كان يرى أوجه النقص الخطيرة فيها (وفيه ؟)، وأرجو أن تلاحظ الحبكة الفرعية (أو الخلفية بكلمات أدق) التي تدور عليها قصة قناوي، لقد كان رئيس الحمالين في محطة "باب الحديد" يسعى لإنشاء نقابة، ويخوض صراعات عاتية، لقد كان الواقع يموج بتغيرات هائلة، لكن قناوي ظل لاهيًا عنه بصور نجمات السينما وعشقه من طرف واحد تجاه هنومة. وليس غريبًا أن تصبح هاتان الحبكتان، الرئيسية والفرعية، هما محور أهم أفلام شاهين – من وجهة نظري – "إسكندرية كمان وكمان" (١٩٩٠)، إذ يبدو يحيي مشغولاً بفتاه الذي هجره، وكان يجد فيه صورته الشابة في الفن والحياة، بينما في الخلفية يدور إضراب الفنانين الشهير، مطالبين بنقابة ديمقراطية. وفي هذا الفيلم الأخير صرخت نبقة في يحيي الإسكندراني: "إنت تعمل عننا روايات وبس، وكلها كدب في كدب، زي المرهم الأسود اللي كنت حاطه على وشك يوم "باب الحديد"، لكن إحنا الزفت بحق وحقيق"!

كأن ذلك اعتراف من يوسف شاهين بأنه لم يكن صادقًا مع الواقع الخارجي لأنه كان مهتمًا بواقعه الداخلي الذاتي، ومن نفس الفيلم أيضًا نقتبس اعترافًا آخر، إنه يقول لامرأة بسيطة إن (أحسن أفلامي "إسكندرية ليه"، هو اللي أخد جوايز)، فتهز رأسها في استهانة قائلة: (لأ، أحسن أفلامك "الأرض"...). وبالفعل كان "الأرض" تتويجًا للمرحلة الكلاسيكية من تاريخ السينما المصرية، وهو الفيلم الذي ما يزال يحتل القمة

في معظم استفتاءات النقاد المصريين، لأنه حدوتة إنسانية بسيطة وعميقة في آن واحد، تصور نضالاً تاريخيًا من خلال شخصيات تكاد أن تتوحد معها في آلامها وأحلامها، لأن هذه الأحلام لم تكن الهروب من الواقع أو التمرد الذاتي عليه، وإنما الانطلاق من هذا الواقع لتحقيق واقع أكثر جمالاً وعدلاً.

ثانيًا: صلاح أبو سيف؛ الحكواتي

كلما جاء ذكر صلاح أبو سيف وردت إلى الذهن على الفور صفة "الواقعية"، بسبب المفهوم الشائع - الذي نراه غير دقيق - عن أبو سيف والواقعية معا، فالواقعية أكثر دقة وحدة من أسلوب أبو سيف، وعالم أبو سيف أكثر اتساعًا من أن يقتصر على الواقعية وحدها. لذلك اخترت الملمح الرئيسي عنده كبؤرة لأعماله في المرحلة الكلاسيكية أو المرحلة اللاحقة لها، وهو قدرته الرائعة على السرد السينمائي على نحو يصل إلى المتفرج العادي والمثقف على السواء، وهو من أجل هذا السرد يستعين بالكثير من عناصر الحدوتة الشعبية ليدفع الحبكة إلى الأمام، مثل الأراجوز في "الوحش" (١٩٥٤) أو شاعر الربابة في "الفتوة" (١٩٥٧)، كما لا بد أنك قرأت كثيراً عن "المجاز" عند أبوسيف وتشبيهاته التي ينثرها في أفلامه، مثل إعلان المشروب الغازي "كبيرة ولذيذة"، وبغل السرجة في"شباب امرأة"(١٩٥٦)، أو مثل قرني الثور المعلقين على الجدار في "القاهرة ٣٠" (١٩٦٦)، وإن كان هذا التشبيه الأخير قد شاهدته في فيلم تجاري إيطالي حوالي تلك الفترة ذاتها. لكن ما أريد أن أشير له هنا أن أبو سيف لم يكن يتردد عن استخدام التعبيرية - نقيض الواقعية - عندما يضطر إلى ذلك، ففي فيلم "أنا حرة" (١٩٥٩) يصور"الضمير" في مشهد حلم، إنه يأتي كظل غامض ينبثق من الخلفية ويمتد حتى مقدمة الكادر، حتى لو كان تنفيذ المشهد يحاكي مشهداً من فيلم هيتشكوك "إني أعترف" (١٩٥٣)، كما أن الموسيقى مأخوذة من الفيلم الأمريكي "تأمين مزدوج" (١٩٤٤). (قارن أيضًا المشاهد التعبيرية للحظات القتل في "ريا وسكينة"، أو لحظة فقدان نفيسة شرفها في "بداية ونهاية").

إن أهمية صلاح أبو سيف من وجهة نظري تنبع من اهتمامه بالتفاصيل الصغيرة والرقيقة التي أضفت على أفلامه "مظهرًا" واقعيًا، لكن الأهم هو أنه كان واعيًا كل الوعي بضرورة أن يترك أثرًا باقيًا و عميقًا على المتلقي، وهو في سبيل ذلك يستعين بكل التوابل السينمائية الجماهيرية، الأغنية والرقصة والخناقة التي تمزج بين العنف والكوميديا، وحتى المشاهد الجنسية الساخنة. وإنني أعتقد أن هناك في هذا المجال تأثيرًا جدليًا بين نجيب محفوظ و صلاح أبو سيف، اللذين اشتركا معًا في صناعة بعض من أهم أفلام تلك الفترة، وعندهما تجد عناصر الميلودراما (وليس في الميلودراما أي عيب كما يتصور البعض، وليرجع القارئ إلى دراسات الدكتور على الراعي في هذا السياق)، كما تجد المصادفة، والشخصيات النمطية مثل المومس الفاضلة، والشيخ الغامض صاحب الأسرار، والفتوة الذي يتصارع بداخله الخير والشر.

أن تكون "واقعيًا" بالمعني الدقيق للكلمة قد يعني – في الكثير من الحالات، خاصة في سياق تاريخي غير مستقر – أن تتصادم أحيانًا مع الواقع، لذلك تريد أن تكشف عنه لكي يتغير. وعلى العكس كان أبو سيف يسعى إلى نوع من "الحل الوسط" سواء مع الواقع أو مع جمهور السينما، فلم يكن يفكر مرة واحدة في أي من أفلامه إلا وكان الجمهور في مقدمة حساباته، كما أنه نادرًا ما كان يحاول نقض الأفكار والمفاهيم السائدة في عصره. إنه يريد تطويرها لا تغييرها، وإن كانت هناك استثناءات نادرة مثل "بين السماء والأرض" (١٩٥٩)، أو الفيلم المشابه له في المرحلة اللاحقة "البداية" (١٩٨٦). ولعل هذا هو السر في أن صلاح أبو سيف كان وما يزال أكثر اقترابًا من الجمهور البسيط، على نحو لم يستطع تحقيقه فنانون آخرون لا يقلون عنه موهبة وأصالة، كما أن معظم أفلام أبو سيف لم تكن في جوهرها نقدًا للواقع "المعاصر"، بل كانت تميل في الأغلب إلى أن ترفع الشعارات الصريحة التي تعلن عنها السلطة السائدة، ولعل المقارنة بين تفسير رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة" وتحويلها إلى فيلم "القاهرة ٣٠" (١٩٦٦) يشير إلى ذلك بوضوح. (هل كان يملك الجرأة الفنية على تحويل زمن الرواية إلى الواقع الراهن ؟!).

لم يكن غريباً أن يختفي – أو يكاد – انتقاد الواقع الراهن السائد في معظم أفلام أبو سيف، فكانت معظم أفلامه ذات المضمون "الثوري" تدور في أطار الإحالة إلى "عهد بائد"، مثل "الوحش" و"الفتوة" و"بداية و نهاية" و"القاهرة ٣٠" و"الزوجة الثانية"، وحتى "المواطن مصري"(١٩٩١). كما أتت أفلام أخرى له لتشيد بالعمل الوطني والفدائي في فترة سابقة تجاوزها العصر، مثل "لا وقت للحب"، وأن ترفع أفلام مثل "هذا هو الحب" و"أنا حرة" و"الطريق المسدود" شعارات الدعوة لحرية المرأة في سياق يرحب بهذا الشعار. (قارن ذلك بفيلم "وسقطت في بحر العسل" (١٩٧٧)، كان السياق السياسي والاجتماعي والثقافي قد تغير، فبدت المرأة في هذا الفيلم وكأنها قد عادت بإرادتها عشرات السنين إلى عصر الحريم!).

لقد كان "الوحش" مرتبطاً في عملياته الإجرامية بالإقطاع، كما كان "الفتوة" صنيعة لفساد القصر"الملكي"، و قصة السقوط الاجتماعي في حضيض الفقر في "بداية و نهاية" مرتبطة بمجتمع"ما قبل الثورة"، والانحراف الأخلاقي في "القاهرة ٣٠" ليس إلا نتيجة للحياة الحزبية المهترئة في العهد البائد، والعمدة الظالم في "الزوجة الثانية" ينتمي إلى ماضي الظلم والهوان... إن مثل هذه المعالجات "شبه الواقعية" لا تتيح للمتلقي أن يفهم واقعه المعاصر، وبالتالي فإنه لن يسعى إلى تغييره. لكن "اللمسات الواقعية" في التفاصيل الصغيرة تملأ أفلام صلاح أبو سيف: قضبان ديكور الحديد المشغول في قصر المرأة الثرية في "الأسطى حسن" (إنها قد ترمز أيضا إلى حصار البطل الفقير عندما يدخل هذا العالم)، وتلك اللحظات الحميمة في "هذا هو الحب" للأم وهي تتأمل المطر من وراء زجاج النافذة، وذلك الأب الحنون، الموظف متواضع الحال في "الوسادة الخالية"، والمشهد الافتتاحي من "شباب امرأة" لمسيرة أقدام عارية خشنة، وحبل ممتد، وسيقان جاموسة، وأيدي تتداول تبادل الجاموسة والنقود، ويد تحنو على رقبتها كأنها لحظة وداع، لنعرف أن الأم الفلاحة تبيع جاموستها لكي يستطيع ابنها أن يذهب لاستكمال تعليمه في القاهرة.

وجهة نظري الخاصة أن صلاح أبو سيف كان"انتقائيًا"، يأخذ من كل مذهب فني (ومن كل من ساعده طوال حياته الفنية) أفضل العناصر التي يصهرها في عالمه، وبهذا المعنى فإن صلاح أبو سيف كان "واقعيًا" في حياته الفنية أكثر مما كان في فنه... إنه تجسيد لحكمة "ابن البلد" في قدرته على التفاعل مع العالم الذي يعيش فيه، وإيجابيته في التعامل والتكيف مع الواقع، وليس تغييره.

ثالثًا: توفيق صالح؛ خارج السياق، وفي القلب منه!

برغم أن أفلام توفيق صالح" المصرية" (إنتاجًا) لا تتجاوز الخمسة أفلام (وجميعها تم صنعها في هذه المرحلة الكلاسيكية)، فإنني أعترف أنه من الصعب تلخيص عالمه الفني في هذه المساحة المحدودة، لكنني سوف أحاول. إن شئت نقطة انطلاق إلى هذا العالم فهي أن توفيق صالح من أكثر أبناء جيله همًا و اهتمامًا بالواقع، إنه يحاول دائمًا الاقتراب منه إلى أقصى حد ممكن، وفهمه، والبحث عن إيجابياته وسلبياته، وإثارة الرغبة دائما لتغيير هذا الواقع نحو الأجمل، والأعدل.

حتى وهو يعالج سينمائيًا الرواية الأدبية "يوميات نائب في الأرياف" (١٩٦٨) لتوفيق الحكيم، والتي تدور - بالمصطلحات التقليدية - في"العهد البائد"، فإن توفيق صالح ينهي فيلمه بأن كلمات مثل "الشعب" أو "العدالة"ما تزال غامضة. وفي معالجة أخرى، عن"المتمردون"(١٩٦٨) لصلاح حافظ، تبدو مصحة الأمراض الصدرية، المعزولة عن العالم، أشبه بالمعتقل الذي ينفي فيه النظام المختلفين معه وعنه (حتى لا يصيبوا الآخرين بالعدوى، التي تعني هنا التمرد على الواقع الراهن)، كما أن عالم المصحة - الذي يبدو في الظاهر عالمًا دراميًا مغلقًا - هو في حقيقة عالم مصغر (ميكروكوزم) للعالم خارجه، أو بالأحرى للنظام الاجتماعي الذي يكرس الفوارق بين الطبقات. وفي "السيد البلطي" (١٩٦٨) يدور الصراع حول تيارين: الالتصاق بموروثات الماضي، والانطلاق نحو المستقبل، أو أنه يدور بكلمات أدق حول ضرورة التقدم والتطور. أما في "صراع الأبطال" (١٩٦٢) فإن نضال طبيب شاب ضد تفشي وباء الكوليرا في قرية

صغيرة يكشف له – ولنا – أنه ليس نضالاً "طبيًا"، وإنما هو نضال "سياسي"، من أجل الحصول على حرية الوطن والمواطن، وعلى الحق في حياة كريمة لا تعرف الفقر والجهل والمرض والظلم الاجتماعي. وما دمنا نمضي مع أفلامه من آخرها إلى أولها، فسوف ننتهي إلى "درب المهابيل" (١٩٥٥)، وفيه أقسى وأصدق صورة سينمائية لما يمكن للفقر أن يصنعه في نفوس البشر، إنه ينزع عنهم حتى إنسانيتهم ويحولهم إلى وحوش.

أهم ما في المعالجة السينمائية عند توفيق صالح هو وعيه الدائم بشكل التأثير في المتفرج، ليس على طريقة صلاح أبو سيف الذي يميل إلى "تدليل" هذا المتفرج سواء في الشكل أو المضمون، بل يأخذ هذا التأثير عند توفيق صالح شكل الاستفزاز، إنه يدفع المتفرج دائمًا إلى التساؤل حول ما يراه على الشاشة، وبالتالي التساؤل حول الواقع الذي تطرحه هذه الصورة السينمائية للواقع. وفي كل أفلام توفيق صالح هناك ملامح تتكرر، تبدو شديدة الاقتراب من "الواقعية" بتعريفها الدقيق الذي طرحناه في بداية هذا البحث، حيث الشخصيات تعيش في "سياق" ذي أبعاد متكاملة، والواقع الفيلمي يشير إلى واقع أكثر امتدادًا و عمقًا، ويكاد صانع الفيلم أن يختفي ليترك المتفرج أمام الواقع (الفيلمي و الحقيقي) وجها لوجه.

إن هذه الملامح السينمائية تتجلي في العناصر التالية (قد لا أستطيع إحصاءها كاملة، وليسامحني القارئ، عن إغفال بعضها): المكان واضح المعالم تمامًا، يبذل فيه توفيق صالح جهدًا فائقًا لكي يصبح كالبلورة التي يتكثف فيها الواقع بكل أبعاده، والزمان محدد تمامًا، تكاد أن تضع له قوسي البداية والنهاية دون عناء، ومع ذلك فإنك ترى ما قبل البداية وما بعد النهاية، لأن هذا الزمان ليس إلا لحظة من زمان أكبر كان وما يزال مستمرًا، أما الحدث فهو شديد الكثافة (إلى حد يشكل إرهاقًا على المتفرج في بعض الأحيان)، ولا يترك توفيق صالح سيناريوهات أفلامه دون أن يعالجها بنفسه، لأنه يريد لها أن تتصاعد دائمًا نحو ذروة درامية "تتصادم" فيها أطراف الصراع، كأنه يدرك أن هذا الصدام هو الطريق الوحيد لحل تناقضات الواقع.

وأرجو أن نتوقف قليلاً عند البطل في أفلام توفيق صالح، الذي يخطئ بعض النقاد - للأسف - بوصفه أنه ينتمي إلى "الواقعية الاشتراكية"، فالحقيقة أن الأمر على العكس تماماً: البطل عند توفيق صالح يريد التغيير ويسعى إليه، لكنه هو نفسه يحتوي على صراعات ذاتية داخلية، إنه يحارب التخلف أحياناً لكنه لا يزال يحمل بعض آثار هذه القيم المتخلفة، وهو يناضل ضد الديكتاتورية لكنه يمارسها عندما تئول المسئولية إليه، وهو يحارب الأسطورة لكنه ما يزال واقعاً في أسرها وسحرها. وهذا الصراع الداخلي هو الذي يجعل الدراما أكثر عمقاً، وقل أيضاً أكثر واقعية. وليست هناك "نهاية سعيدة" في أفلام توفيق صالح، لأنه ليست هناك حلول توفيقية أو تلفيقية لتناقضات الواقع، ليخرج المتفرج وهو يطرح على نفسه عشرات الأسئلة باحثاً لها عن إجابات.

لكي أكون منصفاً حتى لو ترك ذلك أثراً سلبياً على عشاق فن توفيق صالح، وأنا منهم، فإن "السرد" عنده ظل في معظم أفلامه يبدو متصلباً خشناً، مصنوعاً بعقلانية زائدة عن الحد، وهذا ما جعل المتفرج يجد صعوبة أحياناً في تلقي هذه الأفلام. وكأي فنان جاد بحق، صارحني توفيق صالح في حوار معه، أنه كان يتعلم في كل فيلم يصنعه، وأنه عندما صنع في سوريا فيلمه "المخدوعون" (١٩٧٢)، قال لنفسه: "لقد فهمت الآن كيف أصنع الأفلام، ومن الآن فصاعداً سوف أصنعها على نحو أكثر نضجاً"، لكن للأسف لم تتح له هذه الفرصة، لأنه ظل خارجاً على السياق، برغم أنه من أكثر السينمائيين المصريين اقتراباً من قلب الواقع.

* * *

من أهم وأجمل الأفلام التسجيلية التي رأيتها في حياتي فيلم بعنوان "رحلة شخصية مع مارتين سكورسيزي في الأفلام الأمريكية" (قام سكورسيزي بعد ذلك بتحويله إلى كتاب بالاشتراك مع محاوره مايكل هنري ويلسون)، وهو الفيلم الذي يقوم سكورسيزي بتدريسه في معاهد السينما في نيويورك. يقوم الفيلم على التوقف بالدراسة والتحليل

عند بعض المشاهد من أفلام أمريكية، ينتمي بعضها إلى أفلام حرف ب، لكنها هي التي صنعت وجدان صناع السينما والمتفرجين في أمريكا. إنهم لا يبدأون من الصفر، وأفلامهم "القديمة" تشكل الأساس الراسخ الذي يبنــون عليه، بالامتداد أو التنويع أو الاختلاف.

وإنني أتمنى أن يجد بعض عشاق السينما المصرية الكلاسيكية، من صناع الأفلام المصريين، وما أكثرهم، أتمنى أن يجدوا الفرصة لاستكمال مثل هذه الدراسات. ومرة أخرى فإنني أقترح - كمجرد أمثلة - بعض الموضوعات التي أراها جديرة بالدراسة: الأنماط الفيلمية المصرية، وكيف قامت السينما المصرية بتمصير الأعمال التي اقتبستها، والملامح النمطية المهمة للشخصيات الثانية والثانوية في تاريخ السينما المصرية، مع عدم إهمال الأفلام "التجارية" فلعلها تركت في وجداننا أثرًا أعمق من الأفلام "الفنية". كيف أثرت فانتازيا عباس كامل في "العقل والمال" (١٩٦٥) على عالم رأفت الميهي فيما بعد؟ ما هي جذور الكوميديا الموسيقية المصرية في توليفة شريف عرفة وماهر عواد؟ هل يعتبر "إبراهيم الأبيض "امتدادًا أم تراجعًا عن "سوق السلاح" (١٩٦٠)؟ كيف تحول "بين السماء و الأرض" إلى التوقف في "إشارة مرور"؟ هل نعرض أفلامنا "القديمة" على القنوات الفضائية بما تستحقه من الاحترام، أم أننا نمزقها بالإعلانات وشرائط رسائل المحمول النصية؟ عشرات الأسئلة و الموضوعات يفجرها البحث عن "المرحلة الكلاسيكية" في تاريخنا السينمائي، لعلها يومًا - أفلام هذه المرحلة وكل المراحل - تجد ما تستحقه من العناية والدراسة.

* * *

أخيرًا وليس آخرًا، فإنني أذكر بالفضل الصديق والزميل العزيز والأخ الأكبر هاشم النحاس، الذي لولا تشجيعه المتواصل ما كان لهذه الدراسة أن تنجز، له كل الشكر، والاعتذار إذا لم يجد في هذه الصفحات القليلة ما يروي كل ظمئه، لكنها قطرة أرجو أن تكون جزءًا من الغيث.

المرحلة الناصرية وقضية المرأة
في السينما، نقطة تحول؟

فيولا شفيق

ظهرت في المرحلة الناصرية عدد من الأفلام الروائية المصرية أغلبها من إنتاج القطاع الخاص تناقش مسائل متعلقة بتحرير المرأة والمساواة وحق المرأة في العمل، ولكن هل أتت هذه الفترة التاريخية بالفعل كنقطة تحول فكرية وشكلية بالنسبة لتمثيل قضية المرأة في السينما، وهل نجحت في تحقيق نوع من التوائم والتوازن بين الفكر المحافظ والمرأة الجديدة؟ سأحاول في المقالة التالية تحليل بعض الرسائل السياسية والاجتماعية الضمنية التي حُملت بها الأفلام المصرية في ما سمي بعهد الثورة والتي زعمت تعاطفًا واضحًا مع قضية المرأة وناقشت دورها الاجتماعي، كما سأقوم بمقارنتها ببعض النماذج غير المعنية بالمرأة بشكل معلن. وسيكون السؤال الأساسي المطروح في هذا الإطار إذا كان الشكل السينمائي في هذه الأفلام بالفعل متماشيًا مع الرسائل النسوية الظاهرية أم قام بالتناقض معها أو حتى نفيها بشكل خفي.

إذا راجعنا سريعًا أهم المواضيع التي طرحتها السينما المصرية بالنسبة للمرأة قبل وبعد المرحلة الناصرية نجد أن المرحلة الملكية لم تتعرض لوضع المرأة إلا بشكل ضمني وإن كان موضوعها وهو استقطاب زواج المصلحة والحب الرومانسي أتى في صلب فكرة تحرير المرأ ة كما سنرى فيما يلي، أتت في أعقابها فترة الثورية الاشتراكية والقومية العربية وطرحت بالطبع تساؤلاتها على خلفية الأيديولوجية السائدة في تلك المرحلة فظهرت بالتالي أفلام تناقش حرية المرأة الشخصية وتعليم الإناث وانضمام المرأة إلى القوة العاملة والحركة الوطنية، أما السبعينيات وبسبب التغيرات السياسية والأيديولوجية ومشروع تطبيق الشريعة الإسلامية على القانون المصري من ناحية ومناقشة بنود قانون الأحوال الشخصية حتى تعديله عام ١٩٧٩ (وإلغائه لاحقًا) ذهبت أفلام

السبعينيات والثمانينيات تلتفت إلى المشاكل القانونية التي تواجه المرأة في مجتمعها، أما منتصف الثمانينيات فشاهد تحولاً من نوع آخر، ظهر عدد من المخرجات اللاتي تمكنَّ من إثبات وجودهن في السينما التجارية ومن أهمهن إيناس الدغيدي ثم في مرحلة لاحقة ساندرا نشأت وكاملة أبو ذكري على سبيل الذكر وليس الحصر، وما يلاحظ في أفلام المخرجات تقلص الاهتمام بالمشاكل الهيكلية والاجتماعية التي طُرحت في المرحلة الناصرية من ناحية ومن ناحية أخرى أثبتت بعض أفلام التسعينيات حتى اليوم جرأة متزايدة في مناقشة مسائل جنسية مثل عذرية البنات وقضية ختان الإناث التي طرحها مجدي أحمد علي مثلاً في إطار حب المراهقين، وبجانب ذلك نجد ظهور نوع جديد من التركيبات الدرامية وهو ما أود أن أطلق علية عنوان "أفلام التضامن النسائي" كما رأيناها في "أحلام هند وكاميليا" (١٩٨٨) لمحمد خان، "لحم رخيص" (١٩٩٥) لإيناس الدغيدي حتى "يا دنيا يا غرامي" (١٩٩٦) لمجدي أحمد علي والتي اهتمت بمناقشة وضع المرأة الفقيرة بالتحديد مع إبراز قدرتها على التكيف والتمكين الذاتي.

على الرغم من أن المرحلة الناصرية - على عكس المرحلة الملكية - بدت مهمومة بشكل معلن بوضع المرأة ومناقشة التغييرات التي فرضها التحديث على الشكل الاجتماعي ولكن من الملاحظ أن في أعقاب نفس المرحلة مباشرة ظهرت أول دراسات علمية عن صورة المرأة في السينما المصرية تشكو من عدم تماشي الأدوار النسائية في عامة السينما المصرية مع فكرة المساواة ودور المرأة الجديد الذي تبلور منذ نشأت الحركة الوطنية المناهضة للاستعمار، أهمها دراسة د. منى الحديدي تحت عنوان "دراسة تحليلية لصورة المرأة في السينما المصرية" قدمت في عام ١٩٧٧، كانت هذه الدراسة على وفاق مع عصرها، تعكس الفكر النسوي السائد آنذاك فاستعانت بمنهجية علم الاجتماع في تناولها للأعمال السينمائية وهي طريقة كانت سائدة أيضًا في الدراسات السينمائية النسوية العالمية.

ظلت الدراسات المصرية اللاحقة ذات الطابع العلمي - وأهمها دراسة صفية مجدي "صورة المرأة في السينما المصرية" (١٩٨٦) ثم "صورة المرأة المصرية في سينما التسعينيات" لإحسان السيد (٢٠٠٢) - ظلت تسلك نفس المسلك ولم تتفاعل بشكل كاف مع التطورات التي وردت في الفكر النسوي من ناحية والدراسات السينمائية من ناحية أخرى، بالتالي نجد أنها ركزت على رصد الأشكال النمطية التي تصور بها المرأة في السينما ومعتمدة في ذلك بشكل أساسي على الإحصائيات، تتعامل مع الشخصيات السينمائية كشخصيات طبيعية مما يؤدي إلى الخلط بين الواقع والخطاب السينمائي دون وضع اعتبار لمنظومة السينما الخيالية، مما حد من قدرتها النقدية، على حد قول جين هالوز: "إشكالية أبحاث "صورة المرأة" متعلقة أيضاً بإشكالية التحليل المقتصر على المضمون الذي يركز على "ما تعرضه وسائل الإعلام" وليس "كيفية صنع المعنى" (هالوز ٢٠٠٠ص٢٣). ولم تناقش الدراسات المصرية بشكل كاف مستجدات النقد النسوي والسينمائي التي تبلورت منذ نهاية السبعينيات والتي بعدت عن الإحصائيات وربطت الخيال السينمائي بعلم النفس وقواعد التلقي ثم بنظريات فلسفية وسياسية شاملة تنظر للسينما ولقضية المرأة في إطار اللغة والخطاب ثم العنصرية والاستعمار وتتبع الطريقة التفكيكية في نظرها إلى الظواهر الثقافية.

في حقيقة الأمر إن اهتمام الدراسات التي سبق ذكرها ومحاولتها لمقارنة الواقع بالصورة بشكل مباشر ذات دلالة فكرية واجتماعية في حد ذاتها، لأنها لم تغادر فكرة الحداثة واستقطاباتها وتفككها بل ظلت تبحث في السينما كالمرأة الأولى لعصر العلم والتكنولوجيا عن وجه المرأة الجديدة بعيداً عن الجهل والفقرو التخلف والقهر وكل ما ندرت به الحداثة من اساليب غير حضارية على حد اعتقادها فتمسكت بالمثل التي جاءت بها هذة المرحلة على أنها هي طوق النجاة وليس على أنها نتاج مرحلة ليس إلا. وكل هذا ربما لأن الفكر المصري الليبرالي والتقدمي رأى مع قدوم السبعينيات ظهور استقطابات جديدة وخطيرة على الساحة الفكرية والسياسية أبرزها السلفية الدينية التي وضعت نفسها في مواجهة الحداثة والتنوير ومنعت البعض من التطلع إلى ما بعد الحداثة.

الأمهات – القارة الداكنة ؟

في دراستها عن المرأة والسينما المصرية ما بين ١٩٧٢ و١٩٨٣ أبرزت صفية مجدي أن دور المرأة في هذا العهد بات مكملاً لدور الرجل، أمهات، زوجات، بنات وأخوات على السواء منهمكات في رعاية وتلبية رغبات الذكور (مجدي ١٩٨٦ ص ٤١) أما المرأة العاملة فصورت على أنها بدون هدف محدد تعمل في غالب الأمر من أجل كسب العيش لا غير (ص٥٥)، أما هدف الزواج فهو التكاثر، وصفات الأم المميزة تتلخص في حب ورعاية الأبناء التي تصل إلى حد التدليل بالنسبه للأبناء الذكور، ومن أهم أهداف الأم البحث عن زيجة مناسبة لأبنائها وبناتها (ص٤٦/٤٧)، استثنت الباحثة من النموذج السائد فيلم "إمبراطورية م" (١٩٧٢) لحسين كمال وسيناريو إحسان عبد القدوس الذي قدم فاتن حمامة في دور أم بورجوازية تعمل وتربي أولادها بمفردها وتتمكن من خلال أحداث الفيلم أن تلقن أولادها درساً في الاستقلالية والمسئولية والتضامن.

في حقيقة الأمر شغلت الأم بخلاف الأدوار المذكورة وبالتحديد في الأفلام التقدمية موقع رمزي سلبي للغاية، بينما صورت بعض الأفلام الابنة على أنها ضحية التقاليد الموروثة الرجعية أو أنها حاملة شعار التقدم والمستقبل الحديث، أصبحت الأم ترمز إلى أسوأ ما في موروث الثقافة والتقاليد المحلية. يتم عن طريق تصويرها السلبي استنكار ورفض ثقافة المرأة الروحانية السابقة للحداثة والتي تكمن في الطب الشعبي وممارسات الزار وغيرها ودورهم في احتواء عدم المساواة السائدة من ناحية ومن ناحية أخري تم تجاهل وضع الأم (والجدة) القوي في الأسرة التقليدية الريفية، باتت الأم السينمائية هكذا تتلخص في الجهل والرجعية، ومن الواضح أن هذا التطور كان في بعض الأفلام بمثابة إخفاء مظاهر عقدة نفسية متعلقة بتكوين الابن النفسي كما يتبين لنا في فيلم "قنديل أم هاشم" (١٩٦٨) إخراج كمال عطية وبطولة شكري سرحان وسميرة أحمد.

تناقش القصة التي اقتبست من رواية ليحيى حقي الصراع بين الفكر الأسطوري والفكر العلمي الحديث، وذلك عن طريق طبيب شاب يعود بعد دراسته في أوروبا إلى بلدته ليمارس مهنته فيصدم على عدة مستويات من الجهل السائد ولكن أيضاً بسبب توقعات أسرته، لقد كان على علاقة مثمرة عاطفياً وثقافياً مع شابة أوروبية فعاد ليجد أمه ترغب في أن تزوجه بنت أقاربهم غير المتعلمة، يشعر الشاب بغربة شديدة في بلده واغتراب أشد حين يكتشف أن عروسه تعاني من مرض في عيونها ولكن مثل غيرها ترضخ لنصائح الكبار وتطاوع أم الطبيب التي تحاول شفاءها بتقطير زيت قنديل أم هاشم في عينيها مما يضعف بصرها مرة أخرى، يثور الابن ويدمر القنديل جارحاً شعور الأقارب والجيران، تسوء حالة الفتاة إلى حد أن يدرك الطبيب مسئوليته في القضاء على الجهل والمعاناة، يجري المزيد من الدراسات ويتخصص في طب العيون ليتمكن من شفاء الفتاة وفي نهاية المطاف يكف عن مكافحة قنديل أم هاشم ويقبل الزواج عن اختارتها له أمه.

تنفي هذه النهاية السعيدة ما تقوم به القصة في حد ذاتها من نبذ أيديولوجي لعالم الأم التقليدي، فالمشكلة التي يواجهها الابن حين عودته ليست فقط نمط التفكير المتخلف بل اختيار الأم للعروس، وخصوصاً إنه اضطر أن يتخلى عن حبيبته الجميلة المتعلمة حين عودته. تزيح القصة الصراع الدرامي إلى قطبين أكثر تجريداً لتتمكن من إخفاء الصراع حول السلطة الأسرية بين الأم والابن ويتمثل هذان القطبان في العلم الحديث والمعتقدات الدينية الشعبية، المنطق والخرافات، كما يؤكد الفيلم بشكل مطلق أن الطب الشعبي يتساوى مع الجهل الضار وهذا شيء في حقيقة الأمر قابل للجدل.

تفهم الابن التدريجي لتردد أهله في التخلي عن تقاليدهم مع مروره قدماً في اتباع العلم الحديث يأتي بمثابة كفاح غير صدامي يمكنه من تنفيذ مشروع التحديث ، المرأة وبالذات الأم هي العائق الحقيقي، هي التي تمكث على ضفة الجهل والرجعية، تمثل التقاليد المحلية المنبوذة، ما وراء حركة النبذ هذه هو مشروع الحداثة الثقافي الذي قرر أن يسلب الأم مكانتها ودورها المتميز والفعال في إدارة شئون الأسرة التقليدية

ليعيد اختراع وظيفتها الاجتماعية لخدمة الوطن لتشكيل وتكوين عناصر الأمة والدولة القومية الحديثة، ومن أهم سماته أنه لم يتعارض فعليًا مع مصالح الاستعمار السياسي الذي كان في حاجة للتحديث أيضًا لاكتساب قوى عاملة متعلمة وملتزمة لتحقيق أغراضه الرأسمالية.

بدأت إعادة تأويل (تفسير) الأمومة في مصر في نهاية القرن التاسع عشر في أوائل المرحلة الاستعمارية، ومن أهم المشاركين في هذه الصياغة الجديدة كتاب قاسم أمين "تحرير المرأة" الشهير الذي نُشر عام ١٨٩٩، أكد فيه أمين على أهمية تعليم المرأة الابتدائي. ولم يكن هذا المطلب في حقيقة الأمر ثوريًا بل وجد حتى تأييد المحافظين لأنهم أدركوا على حد قول ليلى أحمد أنه "من المستحيل أن تربي رجالاً ناجحين إن لم يكن لديهم أمهات قادرات على تربيتهم بطريقة توصلهم إلى النجاح" (أحمد ١٩٩٢ص١٥٦)، كان هذا المطلب يتماشى أيضًا مع الفكر البريطاني لأن الأيديولوجيا الفيكتورية كانت تعتبر المنزل هو المكان الطبيعي والمثالي للمرأة، ولذلك مع فصل فضاء المجتمع إلى العامة والخاصة حسب الجنس "بات دور المرأة في هذه المنظومة أن ترسخ المجتمع من الداخل عن طريق التأثير الأخلاقي على أعضاء المنزل" (تراوبي ١٩٩٢ص١٢٣) وفي نفس السياق تحولت في القرن التاسع عشر المرأة المحجبة والمعزولة في الحريم إلى أكثر مثال للقهر الذي يمارسه المجتمع الإسلامي وأصبحت محورية لرؤية الغرب للإسلام حتى اليوم، وانطلق منها نوع من أنواع "النسوية الاستعمارية" (أحمد ١٩٩٢ص١٥١) المزدوجة المعايير، فبالرغم من الهجوم الذي كان يشنه البريطانيون على قهر المسلمين للمرأة إلا أن الإدارة البريطانية في حقيقة الأمر عارضت وعرقلت التعليم المجاني للبنات في البلاد (أحمد ١٩٩٢ص١٥٣).

اعتنق المشروع الوطني الأم المتعلمة وربة المنزل كشرط أساسي لتحقيق التقدم والنجاح القومي، أما "في تقاطع الصراع القومي ضد الاستعمار أخذت الأمومة آنذاك قيمة مكملة وهي غرس المثل القومية في مواجهة القهر الاستعماري" (شاكري ١٩٩٨ ص١٣١) كما فعلت صفية زغلول عندما نفي زوجها الزعيم القومي من قبَل الإنجليز عام ١٩١٨،

على ما يبدو كان من السهل مزج هذا الموقف بالتعالي على المرأة فنجد أن قاسم أمين مثلاً الذي كان ينادي بتعليم المرأة المصرية ورفع الحجاب عنها كان يصفها في نفس الوقت بالاستهتار واللا مبالاة، تفتقد العناية بنفسها والجاذبية، اهتمامها الأول والأخير منصب على مراقبة زوجها (أحمد ١٩٩٢ص١٥٧).

ذهبت الحداثة إلى تعريف الجهل على أنه ما هو خارج إطار المنطق العلمي الحديث الذي بدأ نشره عن طريق نظام مدرسي تضعه الدولة، وبالتالي اعتبرت النساء أكثر جزء في المجتمع في حاجة إلى التنمية لعدم حصولهن على هذا النوع من التعليم، وأبعد فئة منها عن الحضارة مثلها مثل البلاد النائية غير المتحضرة التي تم اكتشافها واستصلاحها على يد المستعمر الأوروبي في أفريقيا وغيرها ووصفت في هذا الصدد بـ"القارة الداكنة"، هكذا تدهور دور الأم التقليدي القوي بالنسبة لابنها الذي كان يعطيها صلاحيات اجتماعية كبيرة وإمكانيات عديدة للتدخل رغم النظام الأبوي السائد. يصف عبد الوهاب أبو هديبي ميكانيزمات هذا الوضع في المجتمع الإسلامي العربي التقليدي كما يلي: العداء ضد المرأة يقهر المرأة حتى تقتصر على دور الأمومة ولكنه يقيم بهذا في حقيقة الأمر "مملكة الأمهات" (أبو هديبي ١٩٩٨ص٢١٤و٢٢٣)، ويعني هذا حسب الكاتب أن المجتمع الأبوي السابق للحداثة كان يتحول إلى مجتمع أموي في قلب خصوصيته وحياة الفرد الشخصية (أبو هديبي ١٩٩٨ص٢٢٣) وهذا كما أوضحت فاطمة مرنيسي بالنسبة للمرأة المتزوجة أن إنجاب ابن كان هو مفتاح الحصول على مكانة مميزة وممارسة السلطة في داخل العائلة (مرنيسي ١٩٨٧ص١٣٢-١٥٢)، وهكذا على ما يبدو كان من واجب العصر الحديث أن يقوم بالسطو على الأمومة التقليدية نظراً إلى الدور الخاص الذي كانت تلعبه في العائلة المتسعة الأبوية وبالتحديد في حياة الابن والتكوين السيكولوجي الخاص للرجال بسبب هذه العلاقة.

إذا حللنا فيلم "شباب امرأة" (١٩٥٦) لصلاح أبو سيف قصة وسيناريو أمين يوسف غراب تحت ضوء هذه النظريات نجد أنها ستسمح لنا بفهم وتأويل جديد لعقدة الابن الشرقي في لحظة تحول المجتمع إلى الحداثة، وهذا لأن محتويات الفيلم الرمزية

تدعو لقراءة سيكولوجية تضع صراع النظام الأبوي الحديث والأموي القديم حول الابن في الاعتبار، فنجد أن بناء القصة يقترب من دراما أسطورية، تلعب فيها تحية كاريوكا دور معلمة من الوسط الشعبي، وهي صاحبة طاحونة، وحيدة متقدمة في السن بعض الشيء ولكن فاتنة الجمال تسحر بأنوثتها ريفيًا مستأجرًا شابًا جاء ليكمل تعليمه الجامعي في المدينة، تبدأ المرأة في إغراء الشاب فيهمل دراسته، يحاول أن يتخلص من علاقته بها فلا ينجح، إلى أن ينقذه في آخر المطاف موت المعلمة على يد موظفها، يعترف الموظف للطالب بأنه قد وقع ضحية إغراء المعلمة في صباه على نفس طريقته ونجحت في تدمير حياته.

مفتاح البطلة في هذا الفيلم الرغبة في التحكم والسيطرة، فإنها لا تقدم فقط الإغراءات الجسدية والمادية و تحتكر حياة الشاب العاطفية والجنسية، ولكنها تنجح أيضًا في عرقلة علاقة الطالب الرومانسية ببنت عمه العصرية فتبتزه حتى يوافق على الزواج منها، لا ينجو الشاب من قبضتها ولا يتمكن من الاقتراب من الفتاة عاطفيًا إلا عند موت المرأة العجوز المستبدة، وبهذا تتبلور شخصية المعلمة في صورة الأم التي تطعم ولكن تسيطر وتتحكم في نفس الوقت، أما الابن فضعفه لا يسمح له أن يلتصق بأي امرأة أخرى إلا بعد قتل الأم الرمزية، ما يدعم هذا الانطباع هو أن الشخصية الأبوية الوحيدة تتمثل في موظف المعلمة وعشيقها السابق المستضعف أيضًا الذي لا يثور إلا في النهاية ويتحمل هو ذنب قتل المرأة، وهكذا يبدو أن الفيلم كان يجب أن يطلق عليه عنوان "شباب رجل" وليس "شباب امرأة" بما أنه يتناول قصة استقلال ونضوج شخصية ذكورية وليست نسائية، تقترب القصة في جوهرها من قصة أوديب الإغريقي ولكن تذهب ضحيتها الأم وليس الأب وتذكر أيضًا بقصة "جودار"[١] الواردة في "ألف ليلة وليلة" والذي أطلق عليه أبو هديبي "أوديب العرب".

---

(١) Judar لم أتمكن من التحقق من طريقة كتابة هذا الاسم باللغة العربية، وهكذا ورد في المصدر الإنجليزي.

قصة "أوديب العرب" ليست محملة بالذنب والدماء كمثيلتها الإغريقية ولكنها أشد في رفضها لجوهر الأنثى وأشد إصراراً على ربط الأنثى بنمط الأم، تقدم القصة جودار الذي يتعرض لمصاعب بالغة أثناء بحثه عن كنز ثمين، ليصل إلى هدفه عليه القيام بمهمات عديدة كتجفيف الأنهار، عبور سبعة بوابات، مواجهة الموت سبع مرات وحين اقتحامه لآخر غرفة يواجه ما هو أصعب، يجد فيها أمه وعليه أن يأمرها أن تتجرد من ملابسها، فكيف يطلب من أمه أن تتعرى أمامه؟ ولكن حين يقع آخر سروال تختفي الأم ويظهر مكانها الكنز، لم تكن الأم سوى شبح، حين رجوعه للعالم يكتشف الشاب أن أمه الحقيقية تحولت إلى شحاذة في الطرقات في حين غيابه، جودار عكس أوديب يفتقد العنف، كل ما يتعرض له مجرد صورة خيالية توضح أنه يعاني مما وصفه عالم السيكولوجي روبيرت يونج بعقدة القرينة الروحية على هيئة الأم(٢) (أبو هدبي ١٩٩٨ص٢٢٧).

بالإضافة إلى أنها توضح العقدة الذكورية التقليدية تكشف قصة جودار ما حدث لمكانة الأم التقليدية على يد بعض المحدثين، فبعد أن حاربوا صورتها تحولت إلى شحاذة في الطرقات فأصبحت صورة المرأة الضعيفة المقهورة المسلوبة المكانة وهي الصورة المفضلة لدى مؤيدي تحرير المرأة لزمن طويل يمتد من بدايات الميلودراما في مصر حتى الأفلام التي تناقش الأحوال الشخصية مثل "أريد حلاً" (١٩٧٥) سيناريو وإخراج سعيد مرزوق ولذلك نجد أن إستراتيجية السينما في إعادة توزيع أدوار المرأة والرجل في العصر الحديث هي أن تحيل الأم لمجال الخرافة والجهل والابنة لعالم الضعف والبؤس.

---

(٢) the anima in the form of the mother-imago حرفيًا:

الشكل الميلودرامي "ونسوية البؤس"

لقد وجدت الدراسات السينمائية الغربية علاقة وطيدة بين الميلودراما والمرأة حتى إن بعض الباحثين اتجه إلى تسميتها "فيلم المرأة" بسبب قصص هذا النوع العاطفية التي تدور حول الحب والإغراء، زواج المصلحة والصراعات العائلية وبشكل عام ضربات القدر، وارتبطت المشاكل العاطفية في أغلب الأمر بإشكالية الاختلاف الطبقي.

وبالفعل وضعت المنظمات النسوية مكافحة زواج المصلحة من ناحية والنداء بالعائلة البورجوازية المثالية من ناحية أخرى في مقدمة خطة أعمالها وما يتضمنه هذا النموذج من "زيجة معتمدة على حب متبادل وأم تهب نفسها لرعاية أبنائها وزوجة تنظم منزلها ببراعة وأب منتبه" (بارون ٢٠٠٥ ص٣٣)، وباتت هذه المنظمات تنشر تلك الأفكار من خلال الصحافة النسائية منذ حلول القرن العشرين، وساهمت الميلودراما السينمائية في نشر وجمهرة هذه الأفكار، وعلى الرغم من أن الاختلاف الطبقي كان محوريًا بالنسبة لأغلبية القصص فالحب الرومانسي والزواج من أجله هما غالبًا اللذان كانا يشكلان نقطة التقاء الحلم والواقع التي يتم عن طريقها تجاوز الفارق الاجتماعي ولم ير البعض أن منبعًا من منابع هذه الأفكار هو الاستعمار الذي ندد بقهر المرأة لدى المسلمين بشكل مطلق والإرساليات وعلوم الإنسان الغربية التي وصفت زواج المسلمين على أنه متأثر بالغريزة وليس بالحب، ما يحول المرأة إلى "سجينة وعبدة بدلاً من رفيقة ومعينة" (أحمد ١٩٩٢ص١٥٤).

تأثرت، كما سلف الذكر الصفوة المحلية، ومنهم قاسم أمين، جذريًا بمعتقدات النسوية الاستعمارية ذات المعيارين وصاغت على أساسها جزءًا كبيرًا من النقد والمطالب التي تسيطر على خطط عمل قضية المرأة في مصر والعالم العربي حتى اليوم، أصبحت المرأة المستعبدة والمرأة الضحية هما في مقدمة هذة المفاهيم وهي نقطة التلامس مع الفن السابع في مرحلة نشأته وخصوصًا السينما الميلودرامية، يمكن بالفعل اعتبار أول الأفلام المصرية منها فيلم "ليلى" (١٩٢٧) الذي أنتجته عزيزة أمير و"زينب" (١٩٣٠) لمحمد كريم نموذجين للميلودراما المصرية التي ترتكن على صورة المرأة الضحية،

يروي الأول قصة فتاة ريفية يغرر بها رجل فتترك أهلها ولكن تجد السعادة والحب فيما بعد مع رجل يحبها، أما الثاني فأخذت قصته من رواية محمد هيكل التعليمية التي صدرت عام ١٩١٤ والتي نددت بزواج المصلحة وقهر الإناث، الفيلم في حد ذاته غير متاح للمشاهدة ولكن قصته (زينب) معروفة وجاءت في صلب فكرة الحداثة، تتناول قصة فتاة تحرم من الزواج بالشاب الذي تحبه، يجبرها أهلها على الزواج من رجل من اختيارهم فتمرض الفتاة وتموت إثر صراع داخلي بين الحب والطاعة. تمتاز البطلة في هذا السياق بثلاث صفات أساسية وهي الصفاء والسلبية والتضحية، تنطلق الدراما الأساسية من الحب المستحيل وتتدفق بسبب براءة الفتاة وتمسكها بالمثل والأخلاق حتى تضحي بسعادتها، وهكذا نجد أن تكوين دراما محمد هيكل بالرغم من نواياها النقدية الحسنه تقترب من توجه مثيل لعقدة نفسية ناتجه عن الكبت[٣] التي تفرض على البطلة "الرغبة في أن ترغب ما لا يمكن تحقيقه"، قد يصل هذا التوجه إلى نوع من السادية بالنسبة للمتفرج الذي يعتقد أن مثل هذة التضحية التي يمكن أن تصل إلى حد الموت جميلة ومثيرة للإعجاب على حد قول آن كابلان (كابلان ١٩٨٣ص٤٧).

الرغبة في أن ترغب ما لا يمكن تحقيقه هي العامل الجامع بين الميلودراما المصرية والعالمية خصوصاً في حالات النهاية التعيسة ولكن موضوع زواج المصلحة هو الموضوع المحلي الذي فرضه الواقع الاجتماعي وأصبح جزءًا لا يتجزأ من قضية المرأة في البلاد وظلت تناقش حتى وقت قريب إذا تذكرنا فيلم عاطف الطيب "إنذار بالطاعة" (١٩٩٣) مثلاً، وكان يمثل أيضًا موضوعًا حيويًا بالنسبة لأول النساء اللاتي ارتبطت أسماؤهن بالحركة النسوية ومن أهمهن هدى شعراوي ونساء أخريات من الصفوة الاجتماعية، وبما أنها مشكلة تعرضن لها شخصيًا، كان زواج المصلحة بالنسبة لطبقتهن هو الذي يضمن مصالح أسرهن الاجتماعية ويحافظ على أموالهم. ومن أهم أركان نظام الحريم الذي كان يضمن التحكم التام في نساء الطبقة الحاكمة والذي لم يمارس بنفس الشدة في الطبقات الأخرى، لم تندثر مؤسسة الحريم إلا تدريجيًا بعد

(٣) neurosis.

منع تجارة الرقيق في نهاية القرن التاسع عشر كما وضحت بيث بارون (٢٠٠٥)، لم تكن الطبقات الفقيرة تعاني من مشاكل الصفوة بعينها خصوصًا أن نساءها لم تكن مقيدة بنفس الطريقة، إنما بالطبع صحوة نساء الصفوة ودعوتهن إلى نوع جديد من الزواج هو الذي كان له التأثير الأسرع والأقوى على الثقافة المحلية، وتم الاستعانة في البداية بالنموذج الميلودرامي الذي لم يفارق حتى الأفلام ذات المواضيع النسوية الحديثة.

تفرق الباحثة الاجتماعية فالينتاين مغدم في مجال الأبحاث الأكاديمية بين "أبحاث البؤس" - تظهر مشاكل المرأة و"أبحاث الوقار" التي تبرز دور المرأة الفعال في حل مشاكلها (مغدم ١٩٩٤ص٧)، نجد هذا النوع من التوجه أيضًا في السينما ولكن "نسوية البؤس"، مثل ما جاء في فيلم "الحرام" مثلاً، تخدم في حقيقة الأمر رؤية أبوية تضع المرأة في وضع خاضع لسلطة الذكر نافيًا إمكانياتها في التجاوز والتفاوض والكفاح، وتتبع حتى أعمال محورية في السينما المصرية هذا الأسلوب، وأهمها فيلم "أريد حلا" (١٩٧٥) لسعيد مرزوق بطولة فاتن حمامة الذي جاء بعد انتهاء المرحلة الناصرية يناقش عدم المساواة والظلم الناتج عن قانون الأحوال الشخصية، يروي قصة درية وهي زوجة ديبلوماسي لم تنجب أطفالاً فاض بها سوء تعامل زوجها فترفع قضية تطلب بها الطلاق، في هذه الأثناء تنفصل عن زوجها وتبدأ في أن تعيش حياتها، تتعرف على فنان تقع في حبه وترغب الزواج به ولكن زوجها يفسد قضيتها فيقتحم منزلها ويأتي بشهود زائفين مدعيًا أنه لم ينفصل عنها فيصدر الحكم ضد درية وتخسر قضيتها بعد سنوات طويلة من الكفاح.

تعتمد دراما الفيلم بشكل أساسي على استقطاب الزوج المستبد الشرير والزوجة الرقيقة الضحية، أي المجتمع الشرس والفرد الضعيف وما يسهم في ذلك هو أداء وتاريخ النجمة فاتن حمامة ذات الرصيد الطويل كبطلة قصص ميلودرامية واجتماعية في نفس الوقت مثل "الحرام" و"دعاء الكروان" وغيرها، وتساند بذلك الجانب الميلودرامي لهذا العمل النقدي، تكمن إشكالية أفلام البؤس في عدم إتاحة المجال للأمل في نجاح التحرير والتمكين بل تصر على الضعف. من الصحيح أن "أريد حلاً" ليس خاليًا من

التجاوزات الخيالية مثل المشاهد التي تضم انطلاق درية وصديقاتها وعلاقة الحب الجديدة التي تعيشها ولكن النهاية المحبطة تعيدها مرة أخرى إلى مجال اليأس واللا جدوى، أما فيما يلي فلم تزل موجة نسوية البؤس كاملة بل عاودت الظهور في الثمانينيات مرة أخرى في أعمال المخرجة إيناس الدغيدي وبالتحديد في "عفوا أيها القانون" (١٩٨٥) و"التحدي" (١٩٨٨) اللذين يتناولان أيضًا عدم مساواة الجنسين أمام القانون مستعينة بقصة ميلودرامية الطابع.

في خدمة الأمة البرجوازية

من مميزات المرحلة الناصرية أنها لم تقتصر على النموذج الميلودرامي بشكل مطلق بل نجد بعض الأعمال التي اهتمت بقضية المرأة مثل "مراتي مدير عام" و"أنا حرة" حاولت تقديم نماذج نسائية تمتاز بالثقة والعزم متأثرة ربما بالخطاب السياسي السائد آنذاك، ظهر في هذه الفترة بشكل عام عدد من الأعمال ذات الطابع الواقعي والجاد بغية أن تعبر عن أفكار وطنية واشتراكية وإن كان بشكل متناقض أحيانًا، ولم يكن المخرجون الذين وصفوا بالواقعية هم أكثر من تبنوا مواضيع متعلقة بقضية المرأة، بصرف النظر عن المخرج صلاح أبو سيف، بل أقبل على الموضوع مخرجون ينتمون بشكل أوضح لتيار السينما التجارية مثل هنري بركات وفطين عبد الوهاب، تميز الأول بأفلامه الميلودرامية والغنائية بينما أخرج الثاني أحسن الأفلام الكوميدية للمرحلة، أما صلاح أبو سيف فلم يمتنع عن صنع أفلام تجارية بجانب أفلامة الواقعية، ومن الملاحظ أن جميع أعماله التي تمس موضوع تحرير المرأة من إنتاج القطاع الخاص، فعلى ما يبدو رأت السينما التجارية في تلك المواضيع قيمة تجارية وتوقعت لها إقبالاً جماهيريًا.

من معالم الأفلام التي تبنت قضية المرأة في عهد الثورة هو التمسك بالتمييز الاجتماعي الواضح وليس التخلي عنه فظلت ملتصقة بالفكر البورجوازي الذي يعظم المرأة المتعلمة أكاديميًا، لذا باتت المهن النسائية التقليدية مثل الفلاحة والتجارة والغزل والنسيج

إلخ خارج ما تم الإعلان عنه للنهوض بالأمة، وركزت الأفلام على عكس الفكر الاشتراكي الحقيقي على أهمية العمل الوظيفي والتعليم الأكاديمي، فتم استقطاب العمل من حيث الطبقة الاجتماعية والدخل والمكانة، وازدادت هذه التقسيمات شدة وفاعلية مع ربطها بالمنظومة الأخلاقية فظلت بعض المهن النسائية عليها تحفُّظ أخلاقي دائم مثل خدمة المنازل مثلاً.

في الماضي كانت فرص العمل في مصر والعالم العربي بالنسبة للمرأة تقتصر على مهن تقليدية مثل الداية، الخاطبة، النساجة، الخبازة، الخادمة، عاملة الحمام، بائعة الخضراوات، الدلاّلة، الراقصة والعاهرة، (أحمد١٩٩٢ص١١٥)، لهذا نجد أن النداء إلى التعليم والقضاء على الأمية هو الأهم والأوضح من النداء إلى العمل، لأن التعليم هو الذي يفتح المجال أمام المهن ذات المكانة الاجتماعية والدخل المرتفع، ولكن المطالبة بإتاحة فرص عمل للنساء موجهة أولاً وأخيراً إلى الطبقة الوسطى والعالية التي تسمح لها إمكانيتها المادية بالاستغناء عن عمالة المرأة ومشاركتها في كسب العيش على عكس الطبقات الدنيا، وهذا تناقض مثير: فإذا نظرنا إلى حياة المرأة في الطبقات الدنيا نجد أن النداء للعمل يبدو خاوي المعني وعلى نقيض الواقع، فالعمل في خارج المنزل يشكل ضرورة بل عبئاً لا مفر منه.

في نفس الوقت ظل تصوير المرأة العاملة محدوداً في السينما المصرية بشكل عام، فالمرأة الفنانة التي ظهرت في "لعبة الست" الذي سيتم تحليله فيما بعد تعتبر من النماذج المألوفة والمتكررة في الأعمال السينمائية لدى تلك المرحلة وكثيراً ما كانت تأتي في صحبة الخادمة، المرضة، ربة المنزل أو البدوية والفلاحة بدون التركيز على نوعية عمل الأخيرتين، لم يضف إلى هذه المجموعة الكثير، وهذا على الرغم من التزايد الفعلي للمرأة ذات التعليم الأكاديمي، فبينما لم يسمح للإناث بدخول الجامعات المصرية إلا في عام ١٩٢٩ ولم يزد عدد الطالبات عن ٤٥٠ طالبة بعد مرور ١١ عاماً، إلا أن في عام ١٩٥٠ قفز عدد الإناث المسجلات لدي الجامعات إلى نسبة ٧٪ (بدران ١٩٩٦ ص ١٤٨ و١٥١) إلى أن تعادلن في بعض المجالات الدراسية مع الذكور في غضون السبعينيات.

وبالرغم من هذا التطور الثوري فقد أبرزت منى الحديدي في رسالتها عن البطولات النسائية في أفلام الستينيات والسبعينيات أنهن ظللن أقل تحديدًا مهنيًا من الأبطال الرجال، حوالي ٥٠٪ منهن ربات منزل أو بدون مهنة محددة، أما بقية البطلات فارتبطن بمهن "أنثوية" بحتة مثل المرضة، المدرسة والسكيرتيرة أو في بعض الأحيان ظهرن كصحفية أو طبيبة (الحديدي ١٩٧٧ص ١٣٠)، أما الموظفة وبائعات المتاجر فظهرن مؤخرًا مثلهن مثل سيدة الأعمال الانفتاحية التي برزت في خلال الثمانينيات وكانت تحمل نفس الصفات السلبية كالجشع والتسلط مثلها مثل أمثالها من الذكور.

هذا لا يعني أن السينما في عهدها الناصري لم تقدم بعض النماذج للمرأة العاملة التقليدية والفقيرة وبالتحديد في أفلام واقعية مثل "الحرام" و"الفتوة" و"باب الحديد" و"بداية ونهاية". ولكن لم يلغ هذا تفضيل المهن "الحديثة" والتعليم الأكاديمي، وهذا لأنها جزء لا يتجزأ من فكرة الحداثة ذاتها وخطاباتها السياسية التي تفضل المعرفة العلمية والتقدم الاقتصادي والعلمي على ما يدعى بالجهل والتخلف، ولكن للحداثة في مصر أيضًا وجه طبقي يظهر من خلال محاولة بعض أفلام ما بعد الاستقلال في ربط توظيف المرأة بمسألة التحرير الوطني من ناحية والوضع المتميز للطبقة الوسطى من ناحية أخرى، وهذا ما يوضحه فيلم "الباب المفتوح" (١٩٦٣) لهنري بركات بشكل مثالي.

تنتمي بطلة الفيلم إلى أسرة برجوازية وتدرس في الجامعة حيث يتعرف عليها أستاذها ويطلبها للزواج ولكنه يفوقها سنًا ويعاملها بحدة وصرامة بالغة، لا يسمح لها بالعمل بعد الزواج فتظل سجينة دارها، حتى بعد معاناة طويلة وشعور بالاختناق تتمكن من الحصول على الطلاق، ينجح الفيلم في زرع شعور بعدم التكافؤ والمساواة بين الزوجين بسبب فارق السن والعلم والمكانة، ومما يزيد تأكيده طبيعة الرجل الغليظة والمتسلطة، وتتلخص أهم رسالة في الفيلم في نهايته، حيث يتم إطلاق سراح البطلة فلا تختار مواصلة مشوارها التعليمي أو المهني ولا إعجابها السابق بأحد زملائها بل ترحل إلى منطقة قناة السويس للدفاع عن الوطن.

هكذا يضع الفيلم تحرير المرأة وصحوة ضميرها أولاً وأخيراً في خارطة الطريق القومية والمشوار القومي، بالطبع لم يكن هذا شيئًا على الفكر النسوي في مصر، فالحركة النسوية الأولى في مصر وضعت نفسها في قلب القضية الوطنية، شارك عدد من سيدات الصفوة ومؤيدات النسوية في مصر في الاحتجاجات القومية التي نشبت عام ١٩١٩ والتي نتج عنها الاستقلال (الصوري) للبلاد عام ١٩٢٢، قامت الحركة النسوية المصرية عام ١٩٢٣ تحت قيادة هدى شعراوي بإعلانها الأول في خلال المؤتمر الدولي في روما، أما عدد أعضاء الحركة فبلغ في عام ١٩٣٥ حسب مارجوت بدران ٢٥٠ عضوة (بدران ١٩٩٦ص٩١و٩٩)، ظلت الحركة النسوية المصرية تبدي وعيًا بالقضية القومية فنددت بالاستعمار خلال اجتماعات الاتحاد النسوي الدولي في الثلاثينيات(٤) (بدران ١٩٩٦ ص١٣) وكانت الأفكار المطروحة في تلك المرحلة ربما هي التي قادت بهيجة حافظ إلى إنتاج وإخراج وتمثيل فيلمها "ليلى البدوية" في عام ١٩٣٧، جاءت نهاية الفيلم الذي تناول قصة خطف فتاة بدوية عربية ومحاولة اغتصابها من ملك فارسي مستبد، لتصور تحرير الفتاة بواسطة قومها حاملين إياها على أكتافهم كرمز لحريتهم، يذكر هذا المشهد بشخصية ماريان التي تمثلت فيها الثورة الفرنسية والتي توجد إرهاصاتها بلوحة ديلاكروا الشهيرة "الحرية تقود الشعب" (١٨٣٠)(٥).

ليس من المعروف إذا كانت بهيجة حافظ التي درست في فرنسا قد استوحت بالفعل مشهدها هذا من مصادر غربية أم باتت متأثرة بالأفكار الوطنية المحلية، الواقع هو أن صورة المرأة كمثال للوطن تسربت منذ بداية القرن العشرين إلى الخطاب الوطني المصري، تمثلت في بداية الأمر بهيئة ملكة من قدماء المصريين ثم فلاحة وفي بعض الأحيان في شكل مرأة حديثة (بارون ٢٠٠٥ ص ٥٧)، ولكن كما علقت باث بارون فبالرغم من أن الآمة المصرية تمثلت في هيئة امرأة فقد همشت السياسة القومية المرأة في أعقاب ثورة ١٩١٩ مجدداً (بارون ٢٠٠٥ ص ٨٠)، هكذا بدت تفاعلات الحركة

(٤) International Woman Suffrage Alliance.

(٥) Delacroix: La Liberté guidant le peuple.

النسوية الأولى مع الحركة الوطنية مشابهة لأحداث الثورة الفرنسية حسب مفهوم الباحثة فاليري مغدم، فالثورة الفرنسية قامت بتعبئة عدد كبير من النساء لتخلق "صورة اتحاد وطني يضم الأمهات والأخوات والأطفال كقوة زملاء في السلاح" (مغدم ١٩٩٣ ص٧٥) ولكن عقب إقامة الجمهورية تخلت قيادتها عن نشاط الإناث وفضلت نموذج المرأة في العائلة الذي كان ينطبق مع النموذج الذي تبنته إنجلترا تحت الملكة فيكتوريا رافضاً فكرة المساواة مستعيناً بالمرأة كمربية الآمة فقط.

هذا هو ما حدث في مصر أيضاً، فبعد حصول مصر على استقلالها في ١٩٢٢ وجدت الحركة النسوية نفسها فجأة في مواجهة وليس في اتحاد مع الرجال المصريين في مسألة الحصول على حق الانتخاب الذي لم يحصلوا عليه إلا في عهد الناصرية وتكررت في عهد الثورة نفس المواجهه، إذا تذكرنا الاعتصامات المتكررة التي نظمتها درية شفيق، بالرغم من أن الثلاثينيات والأربعينيات كانت قد رأت تعميم وانتشار للفكر النسوي نسبياً، وبدأ الحزب النسوي الذي تكون في عام ١٩٤٢ تحت قيادة فاطمة نعمة رشيد ومنظمة "بنت النيل" التي أسستها درية شفيق عام ١٩٤٨ يطالبان بالمساواة في التعليم والعمل والتمثيل السياسي، ولكن الحد من الحريات السياسية بعد عام ١٩٥٢ لم يستثن منظمات الحركة النسائية المستقلة فمنعت بمجملها. حاولت الدولة في نفس الأثناء أن تحتوي الحركة بإعطاء المرأة حق الانتخاب ودعمت حق التعليم والعمل في إطار سياستها العامة لمجانية التعليم وضمان الوظيفة مع الاحتفاظ بقانون الأحوال الشخصية القديم حتى عام ١٩٧٩ وعدم المساس ببنود سلبية أخرى تتعارض مع مساواة المرأة مثل حق السفر وحق الجنسية، ومن الصحيح أن القيادة المصرية اقتربت تدريجياً وعلى الأقل في خطابها السياسي من "النموذج البولشيفي" الذي "ينظر إلى المرأة كجزء من القوة المنتجة الذي لا بد من تحريره من السيطرة الأبوية لأهداف اقتصادية وسياسية" (مغدم ١٩٩٣ص٧٧)، ولكن في الحقيقة لم يصل الأمر في مصر أبداً إلى رفض عمل المرأة في المنزل ووجوب توظيفها كلياً كما كان الحال في البلاد الاشتراكية.

يوضح فيلم "الباب المفتوح" كيف تم تعميم مفاهيم مرحلة ما قبل الاستقلال ومزجها ببعض التوجهات الاشتراكية الجديدة، يرفض الفيلم من ناحية اقتصار المرأة

على المنزل ومن ناحية أخرى يربط نشاطها أساسيًا بقضية التحرير الوطني، ومن الجدير بالذكر أن قصة الفيلم مأخوذة عن رواية للطيفة الزيات تمثل إلى حد كبير سيرة ذاتية لمؤلفتها وقد لاحظت ماجي مرجان التي ناقشت الرواية في رسالتها للماجيستير (الجامعة الأمريكية ١٩٩٨) أن هذه الرواية تتميز بمطابقة ذات البطلة بالوطن والأمة مطابقة كاملة (وهي مطابقة اختفت في سير ذاتية مصرية لاحقة)، الاندماج هذا هو مفتاح الخروج عن دور الابنة والزوجة وربة المنزل وبالطبع يلعب التعليم هنا دورًا جوهريًا في تفعيل وضع المرأة الجديد ولكنه في الواقع يغلق الباب أمام فكرة تحرير المرأة من أجل فكرة المساواة في حد ذاتها.

الحرية الشخصية – مشكلة أخلاقية؟

ظهرت في الخمسينيات نوعية درامية غير فكاهية وغير ميلودرامية تناقش كيفية وضع التعليم للمرأة وانضمامها للقوة العاملة في خدمة الوطن، منها فيلم "أنا حرة" (١٩٥٩) لصلاح أبو سيف المأخوذ عن رواية لإحسان عبد القدوس الذي تدور أحداثه في عهد الاستعمار وتناقش فكرة حرية المرأة بشكل جذري عن طريق بطلته أمينة (لبنى عبد العزيز) التي نشأت في منزل أقاربها ولكن بسبب تربيتهم المتزمته تتركهم لتعيش مع أبيها المنفتح حتى تصبح حريتها هدفًا لذاتها تبدي الاستعداد لتضحية أي شيء من أجلها، وبعد تخرجها تبدأ العمل في شركة وتظل تعاني من القيود التي تفرض عليها إلى أن تتعرف على الصحفي عباس وتدرك من خلاله أن الحرية تقوم على المسئولية حين يصبح الصراع من أجل تحرير البلاد هو الهدف المشترك، ينشران معًا منشورات سياسية حتى يتم القبض عليهما بسببها، يحسم الفيلم بشكل واضح الصراع بين ذات الأنثى واحتياجات الجماعة أي الأمة لصالح الطرف الأخير، أما الخطر الذي يبدو أنه ينبعث من تحرير المرأة والخوف من إفلات زمامها فيعتبر عاملاً مشتركًا بين هذا العمل وأعمال أخرى مأخوذة من أدب إحسان عبد القدوس ومنها "لا أنام" و"الطريق المسدود".

نشر الروائي إحسان عبد القدوس عدداً كبيراً من الروايات التي تدور حول هوية المرأة واقتبس البعض سينمائياً، وبطلاته لسن بالضرورة إيجابيات بل نجدهن في صراع لتتواءم حريتهن الشخصية في داخل إطار أسري فقد توازنه، فهناك بطلة "لا أنام" (١٩٥٧) لصلاح أبو سيف وهي فتاة مشاغبة تتعمد تدمير زيجة والدها السعيدة، أما في حالة "أنا حرة" فنجد أن البطلة ليس لها أم تحد أو تصلح من لا مبالاة الأب، لا تناقش قصص عبد القدوس قضية المرأة فحسب بل محورها الأساسي هي الأسرة البورجوازية المفككة التي تنتج فتيات شاردات ولهذا يمكننا أن نتساءل إن كانت هذه التركيبات معنية بتحرير المرأة وضروراتها الاجتماعيه بالفعل أم تتحكم فيها مخاوف ذكورية متعلقة بالنظام الأسري الحديث المختل الذي يفرز نماذج نسائية في حاجة إلى الترويض والإرشاد الأخلاقي من قبل الرجال.

يتكرر هذا النموذج في "الطريق المسدود" (١٩٥٨) قصة إحسان عبد القدوس وإخراج صلاح أبو سيف، ويجوز القول إن فايزة (فاتن حمامة) بطلة الفيلم من بطلات عبد القدوس الأكثر إيجابية، هي طالبة جامعية فقدت أباها وتجد نفسها هي وأمها في مواجهة أزمة مالية حيث لم يترك الأب أي موارد، يزيد إحساس البطلة بالاغتراب والوحدة لأن الأم تقرر أن تحول منزلهم إلى صالة قمار تجذب بها زبائن مرموقين ومن بينهم كاتب مشهور، تترك فايزة الأم لمصيرها لتعمل كمدرسة في بلد ريفية نائية ولكنها مرة أخرى تجد نفسها في مواجهة الفساد ومعايير أخلاقية مزدوجة يتهمها أبو أحد تلاميذها بأنها تورطت مع ابنه، ترجع فايزة إلى المدينه بعد أن امتلكها الإحباط لترضخ لطريقة حياة أمها ولكن الكاتب المشهور ينقذها في آخر لحظة ويطلب منها الزواج.

يهيمن على "الطريق المسدود" مفهوم استقطاب أخلاقي للحرية والفساد والمحافظة والالتزام كما نتبين في شخصيات الأم والابنة، في غياب السلطة والحماية الأبوية: تسلك الأولى الطريق الأسهل فتفتح بيتها للقمار وهو نشاط يحرمه الإسلام، أما الثانية فتحاول أن تختار الحل الأصعب الذي يحترم القيم والأخلاق ولكنها تكاد أن تفسد هي الأخرى إلا أنه يتم إنقاذها على يد رجل، فهكذا تبدو المرأة ضعيفة حسب المقولة "ناقصات عقل ودين" تحتاج إلى قدوة رجل متزن مستنير، وبهذا نجد أن مسار قصة

إحسان عبد القدوس وسرد أبو سيف السينمائي يتعاملان مع فكرة تحرير المرأة بتحفظ وخوف على عكس سمعة الفيلم التقدمية، يناقشان تحرير المرأة أولاً وأخيراً من خلال المنظومة الأخلاقية التقليدية ويعتبرانها إشكالية متعلقة بالضمير والأداء الشخصي وليست مشكلة اجتماعية هيكلية.

من المؤكد أن مصدراً من مصادر المخاوف الذكورية التي تظهر في اقتباسات صلاح أبو سيف لأعمال إحسان عبد القدوس هي صعوبة تأقلم النظام الأبوي القديم والحديث مع وضع المرأة الجديد – ما بين توسيع دائرتها المهنية وتوسع قدرتها على التحرك الحيزي – مع المنظومة الأخلاقية المحافظة التي من أهم معالمها الفصل بين الخير والشر، يتركزان في قطبين متكررين هما العذراء والعاهرة، تحمل صالة القمار في الفيلم رمزية شديدة ذات مغزى لا يبتعد كثيراً عن صورة بيت العاهرات، حين تديرالأم بيتها كصالة قمار تفتح المنزل أمام رجال أغراب، أي بمعنى آخر تفتح الفضاء الأنثوي الخاص لعامة الذكور في مقابل المال وهو نفس ما تفعله العاهرة، المثير في الأمر بالنسبة لفيلم "الطريق المسدود" هو أنه يخفي تحفظاته وإسقاطاته الأخلاقية خلف ستار قصة تبدو نسوية تقدم بحث فتاة عن استقلاليتها وهويتها، ولذلك تم ذكر هذا العمل حتى وقت قريب مثله مثل "الباب المفتوح" و"أنا حرة" من ضمن الأعمال التي تنصف تحرير المرأة (أبو المجد٢٠٠١ص٧٥)، وهذا بالرغم من أن جميع الأفلام المذكورة تعتمد في تكوينها أساساً على فكرة غياب نموذج إيجابي للأم مما يحمل الفتيات على الاعتماد على أنفسهن أو على الرجال في خلق دور اجتماعي جديد مناسب.

المرأة العاملة وموازين القوة الاجتماعية

بالطبع لم تبدأ السينما المصرية في نقاش ظاهرة المرأة العاملة في عام ١٩٥٢ فحسب، بل تناولت هذا الموضوع سلفاً أي في العهد الملكي، ولكن لم تحمل الأفلام بنية فوقية نسوية معلنة بل تعرضت للقضية تعرضاً عابراً مثلها مثل مواضيع اجتماعية أخرى، يناقش على سبيل المثال فيلم "لعبة الست" (١٩٤٦) لولي الدين سامح وبطولة تحية

كاريوكا ونجيب الريحاني هذه المشكلة مستعيناً بقصة استثنائية اجتماعيًا وهي علاقة زوجية بين ممثلة ناجحة وزوجها توترت بسبب عملها واستقلاليتها، يقدم الفيلم أولاً الرجل الذي يعمل كموظف بسيط في أحد المتاجر الكبرى، يتعرف في يوم على امرأة جميلة وفقيرة مثلة يأويها حتى يتزوجها، تصعد هي لتصبح ممثلة شهيرة مما يعوق علاقتها بزوجها إلى أن تتعرف بلبناني ثري وتطلب الطلاق ولكن زوجها يحصل بشكل مفاجئ على ثروة كبيرة، وهكذا يتحد الزوجان مرة أخرى بعد أن أصبحا متساويين اجتماعيًا.

تؤكد أحداث الفيلم على ضرورة التوازن الاقتصادي بين الرجل وقرينته وبالتالي لا يصور الفيلم عمل الزوجة في حد ذاته بل التفاوت الاجتماعي كمصدر للمشكلة، دخلها وشهرتها هما اللذان يسمحان للزوجة بالسفر إلى لبنان لتتعرف هناك على رجل أكثر جاذبية، بهذا يصبح الفيلم شأنه شأن الأفلام الميلودرامية السائدة آنذاك التي تصيغ الرغبة في الصعود الاجتماعي بواسطة الفارق الجنسي، في نفس الوقت عبر الفيلم عن مفاهيم ثقافية مترسخة، فما يُفعل دراميته ويؤدي إلى الخلاف الزوجي ويمنع الزوج على التكيف مع استقلالية المرأة وإمكانياتها الاقتصادية هي كرامته كرجل منعه الفقر من لعب دور كفيل الأسرة فحرم هكذا من لعب دور مميز في الأسرة، وعلى نفس المنوال تبدو أدوار المرأة كربة منزل وكعاملة خارج المنزل أدواراً يصعب الجمع بينها بل تبدو أنها تصل إلى حد اللا أخلاقية، فالعمل الذي تختاره بطلة "لعبة الست" ليس فقط العمل في وسط رجال بل هو الأداء البدني أمام رجال أغراب.

بالطبع الصراع بين الزواج والوظيفة لم يختف مع تغيرات ١٩٥٢، بل أصبح موضوعًا صالحًا للكوميديا الحراقة على يد المخرج فطين عبد الوهاب، وقد عكس عملان من صنعه التطور الأيدولوجي والصراع الفكري بشكل واضح في هذا الصدد والذي خلقه عهد الثورة، نجد أن فيلمه "الأستاذة فاطمة" (١٩٥٢) الذي ارتكن على سيناريو لعلي الزرقاني ما زال معارضًا لوجود المرأة في مناصب فعالة ومهن ذات أهمية اجتماعية. أما بعد مرور ١٤ عامًا من انقلاب الضباط الأحرار فقد نجح في فيلمه "مراتي مدير عام" (١٩٦٦)

بقلم سعد الدين وهبة في إخفاء المعارضة في قالب يبدو تقدميًا ولكن يحتوي في الحقيقة على إسقاطات عديدة ما زالت تعبر عن الشك في نجاح تجربة المرأة العاملة.

تدور قصة "الأستاذة فاطمة" حول صراع بين جارين أحدهما موظف متعلم والآخر تاجر أمي تبدأ نقطة الخلاف بينهما عندما ينوي التاجر إقامة حائط بين نافذتيهما ليمنع عادل ابن الموظف من مغازلة ابنته فاطمة (فاتن حمامة)، يتفاقم الخلاف إلى منافسة بين الطرفين يستعمل فيها التاجر تعليم ونجاح ابنته الوحيدة ليغفل عن جهله الشخصي فيرسلها إلى نفس كلية الحقوق التي يدرس فيها ابن الجار ثم يفتح لها مكتب محاماة في نفس المبني الذي يعمل به عادل أيضًا بعد تخرجهما ولكن يتضح لسوء حظه أن ابنته فاطمة ليست قادرة على اكتساب الزبائن بل إن طموحها وطموح أبيها الخاطيء يكاد يدمر إعجاب عادل بها إلى أن يتدخل القدر فيقع عادل ضحية مكيدة امرأة متزوجة تقتل زوجها بمساعدة عشيقها بطريقة تدين عادل وتجعله المتهم الأول في قضية القتل، تتمكن فاطمة بمساعدة أبيها في إنقاذ عادل فتدبر خطة تجبر الجاني الحقيقي على الاعتراف على نفسه أثناء المحاكمة، وبهذا تتمكن فاطمة من كسب قضيتها الأولي والأخيرة وهي قلب ابن الجيران، ومن الملاحظ أن أداء فاطمة خلال المحاكمة لا يبرز شطارتها في جمع الأدلة والإقناع اللغوي واستخدام المنطق بل انفعالها وتأكيدها على براءة حبيبها بحرارة وهي على حافة البكاء، وبهذا نجد أن ما يساعدها على النجاح ليس حرفيتها بل الصفات التي يعتبرها البعض خاصة بالمرأة منها العاطفية أولاً والكيد ثانيًا.

من تناقضات الأحداث الواضحة هو التأكيد في بداية الأمر على ذكاء فاطمة وتفوقها الدراسي حتي على ابن الجيران إلا أن في بقية المسار تحرم من أي نجاحات خارج أنوثتها وعاطفيتها والتي تمكنها من أي شيء غير حب ومساندة زوجها المستقبلي، لم يتوقف الفيلم عند هذا الحد لتحديد شخصية الأنثى المثالية بل يفصل أيضًا بين النموذج الأنثوي الإيجابي والسلبي بطريقة أخلاقية، ويميز بين فاطمة الطيبة المتعلمة التي يحد من جمالها نظارة سميكة والقاتلة الفاتنة الأنيقة الشريرة التي تعبس في حياة ومستقبل الرجال.

إذا قارنا "الأستاذة فاطمة" بفيلم "مراتي مدير عام" لنفس المخرج نجد أن العملين يكتسبان فكاهيتهما من فكرة مشابهة وهي حبكة كوميدية كلاسيكية تقتصر في رفع شخصية مهمشة إلى دور رائد ولكن يأتي الفيلم الثاني تقريبًا في نهاية المرحلة الناصرية ويبدو على أنه قادر – وهذا يرجع ربما لفكر كاتبه أكثر من آراء مخرجه – على أن يتصور امرأة عاملة ناجحة ولكنه في نفس الوقت لا يغفل شكوكه في إمكانية حل الصراع بين السلطة والريادة من ناحية والأنوثة والزواج من ناحية أخرى. قدم الفيلم المطربة شادية في دورها كمهندسة ناجحة تعمل في نفس القسم في شركة قطاع عام الذي يعمل به زوجها، ولكن يقع حبهما وعلاقتهما الزوجية تحت الاختبار حين يتم اختيارها هي مديرًا عامًا، فتضع نظامًا صارمًا للقسم وتعمل من أجل تنفيذ خطة العمل في وقت قياسي وتنجح في تنفيذه بالفعل، ويصل بها الأمر حتى إلى عقاب زوجها حين تأخره عن عمله يومًا، أما الزوج فيبدأ في محاربة طموحها المهني حين ينتقدها بعدم الوفاء بواجباتها الزوجية مثل طبيخ أكلات متنوعة، تنتهي القصة بدرس يتلقاه الزوج على يد زوجته، عندما يمتنع عن حضور تظاهرة نسوية عامة طلب فيها من زوجته أن تتحدث عن تجربتها الناجحة في الجمع بين عملها وأسرتها تطلب هي نقلها رغم معارضة بقية الموظفين لهذا الطلب، وتمتنع إلى جانب ذلك عن الكلام مع زوجها مع تأدية كل الواجبات المنزلية إلى أن يدرك الزوج أن ربة المنزل الكاملة ليست بديلاً لرفيقة جيدة.

بالرغم من هذه النهاية التصالحية، فلا تتأقلم جميع مشاهد الفيلم مع وضع المرأة الجديد وصعودها إلى مراكز السلطة، ويعبر عن ذلك مشهد شديد الفكاهة يصور حضور الزوجين لحفل يضم المديرين العامين وزوجاتهم، يصف المشهد وضع الزوج الغريب وأزمته الشخصية مستخدمًا تحركاته في مكان الحفل، فهو الرجل الوحيد الذي حضر بدوره كزوج وليس كمدير عام، فتتكون دائرة نقاش حية تضم زوجته وبقية الرجال يناقشون مشاكل مهنية وتتكون دائرة أخرى في ركن آخر تضم الزوجات، عندما يجد الزوج نفسه مفصولاً عن دائرة الرجال يذهب إلى دائرة السيدات فيجدهن يتحدثن عن

الطبيخ فيجد نفسه غير قادر على الاشتراك فيتوجه مرة أخرى إلى الرجال فيخرج بنفس النتيجه ثم يتوقف في وسط المكان حين يجد السفرجية النوبيين منهمكين في الحديث ولكنهم ينطقون بلغتهم النوبيه التي لا يفهمها أيضًا مما يزيد إحساسه بالاغتراب نهائيًا.

من إيجابيات هذا المشهد أنه يربط بين التمكن المهني والسلطة الاجتماعية ويبرز في نفس الوقت دور الجنسين كنتاج البناء الاجتماعي وليس كمعطيات ثابته، ولكن تعتمد فكاهة المشهد بل الفيلم بأكمله في نفس الوقت على افتراض أساسي هو أن صعود المرأة إلى السلطة سيؤدي بشكل حتمي إلى حرمان الرجل من السلطة ذاتها، مشهد الحفل يعرب عن هذه المخاوف بشكل واضح، عندما لا يفلح الزوج في الصعود إلى منصب المدير العام يجد نفسه مقتصراً على عالم المهمشين، النساء والأقليات، ولهذا نجد أن رسالة هذا المشهد تنفي سياق الفيلم وذهايته وأهدافه التقدمية لأنه يصور بشكل واضح أن خيار الرجل الوحيد البقاء في الحكم والاحتفاظ بنفوذه تجنبًا للإحراج والمهانة.

خــلاصـة

أكدت أعمال المرحلة الناصرية التي تمت مناقشتها في هذا المقال أهمية تعليم المرأة وانخراطها في العمل الوظيفي من ناحية منددة بالجهل وفصل الجنسين من ناحية أخري، ووضعت قضية المرأة في إطار المسألة القومية واعتبرت تحرير المرأة وسيلة من وسائل تحقيق التحرير الوطني والتقدم الصناعي والحضاري، ولهذا لم تصور استقلالية واكتشاف لذات المرأة كشيء إيجابي ولم تناد من أجل قيمة المساواة المجردة بل وظفتها للمصلحة العامة والفكرة القومية، أما الأهم من ذلك فهو أن رؤية السينما التقدمية لُمُثل الأنوثة والفكر النسوي لم تبتعد كثيراً عن المنظومة الأبوية الدينية والأخلاقية السائدة ولما تناقش هذه المنظومة بشكل جذري أو راديكالي. ومن الصحيح أن هذة

الأفلام لم تمتنع عن التجاوزات المعروفة في السينما والتي تعتبر مصدرًا أساسيًا من متعة مشاهدة السينما مثل الحب والإغراء وغيره ولكن في نفس الوقت ابتعدت عن تصوير هويات أنثوية متغيرة الشكل ومتعددة المظهر والرؤية بل اتجهت إلى استقطاب الأم مثلاً والمرأة المتعلمة، والعذراء والعاهرة معبرة في ذلك إلى حد كبير عن مخاوف ذكورية دفينة في مواجهة فكرة تحرير المرأة ومنافستها المهنية لدي صناع هذه الأفلام الذين كانوا في الأغلبية كتابًا ومخرجين من الرجال، بالتالي لا نخطئ القول أن المرحلة الناصرية لم تأت كنقطة تحول جذرية، من الصحيح أنها أدخلت شكلاً سينمائيًا دراميًا جديدًا يبتعد عن الشكل الميلودرامي وعممت مواضيع الحق في التعليم والحق في العمل التي كانت كامنة وراء الكواليس في المرحلة الملكية ولكن في الآن نفسه لم تقض على فكرة المرأة الضعيفة "ناقصة العقل والدين" ولا على الخطاب الميلودرامي الذي يؤكد على ضعف المرأة وينفي إمكانية تمكينها الاجتماعي والذي ظهر مرة أخرى بوضوح بالنسبة لقضية المرأة في شكل "نسوية البؤس" السينمائية بعد انتهاء عهد الثورة.

المصـادر العـربيـة

صفية مجدي (١٩٨٦) صورة المرأة في السينما المصرية.

هاشم النحاس "الإنسان المصري على الشاشة". القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ص ٣٥-٥٨.

مني الحديدي (١٩٧٧) دراسة تحليلية لصورة المرأة في السينما المصرية. القاهرة: جامعة القاهرة.

إحسان السيد (٢٠٠٣) صورة المرأة المصرية في سينما التسعينيات. القاهرة.

مرفت أبو المجد (٢٠٠١) عرش السينما لا تحكمه امرأة، في: "روز اليوسف"، عدد ٣٨١٤، ١٤-٢٠ يوليو، القاهرة، ص٧٤-٧٦.

المصـادر الأجنبيـة

Ahmed, Leila (1992) Women and Gender in Islam. New Haven: Yale University Press.

Badran, Margot (1996) Feminists, Islam, and Nation. Cairo: AUC-Press

Baron, Beth (2005) Egypt as a Woman. Nationalism, Gender, and Politics. Cairo: AUC-Press

Bouhdiba, Abdelwahab (1998) Sexuality in Islam. London: Saqi Books.

Hollows, Joanne (2000) Feminism, Femininity and Popular Culture. Manchester: Manchester University Press.

Kaplan, E. Ann (1983) Women and Film. Both Sides of the Camera. New York: Methuen

Mernissi, Fatima (1987) Geschlecht Ideologie Islam. Munich: Frauenbuchverlag

Moghadam, Valentine (1994) Modernizing Women. Gender and Social Change in the Middle East. AUC-Press: Cairo

Shakry, Omnia (1998) 'Schooled Mothers, Structured Play', in: Layla Abu-Lughod (ed.) Remaking Women. Feminism and Modernity in the Middle East. Cairo: AUC-Press, p.157

Traube, Elisabeth (1992) Dreaming Identities. Class, Gender, and Generation in 1980s Hollywood Movies. Oxford: Westview Press.

تعقـــيب

أحمد عبد المعطي حجازي

أحب في البداية أن أعبر عن إعجابي بهذه الأبحاث الثلاثة التي تتحدث عن السينما المصرية في ظل النظام السياسي الذي قام في مصر بعد استيلاء ضباط الجيش على السلطة في عام ١٩٥٢ حتى عام ١٩٧٠.

لقد وجدت في هذه الأبحاث ثقافة موسوعية جمع فيها الباحثون الثلاثة بين فنون الأدب وفنون العرض، وبين التاريخ والفلسفة والخبرات والمناهج الجديدة في النقد والتكنولوجيا والاتصال.

والواقع أن الحديث الجاد عن السينما لا بد أن يستند إلى هذه الثقافة الجامعة. فالسينما هي فن العصور الحديثة التي تقدم فيها العلم، وتطورت الطاقات والأجهزة والأدوات والمواد التي سخرها الإنسان لتنمية قدراته وتلبية مطالبه الضرورية والكمالية، ومنها الطاقات والآلات والمواد التي تمكن بها من صنع الصور المتحركة وتطويرها حتى وصل بها إلى ما نراه اليوم.

لكن السينما التي جمعت بين فنون اللغة وفنون العرض، وتغلبت على حدود الزمان والمكان، وحولت الخيال إلى واقع والواقع إلى خيال أصبحت فنًا جماهيريًا يغري الكثيرين، ومنهم بعض المشتغلين به باعتباره مجرد تسلية. وهذا هو المزلق الذي وقعت فيه نسبة من الأفلام المصرية التي اتجهت للجمهور البسيط واكتفت به، وابتعدت عن الجمهور المثقف الذي كان يفضل مشاهدة الأفلام الأجنبية وينظر إلى الأفلام المصرية بعدم اكتراث. وهو موقف كان يتغذى كذلك بالكتابات والمتابعات الخفيفة ذات الهدف الإعلاني التي كانت الصحف المصرية وما زالت تنشرها عن فن السينما وعن نجومه والمشتغلين بـه.

غير أن التطورات الإيجابية التي عرفتها السينما المصرية منذ أواخر ثلاثينيات القرن الماضي وتمثلت في ظهور أفلام تسعى لاكتشاف الواقع المصري وتسعى من خلال اكتشاف الواقع لاكتشاف هويتها، كما تمثلت هذه التطورات في إنشاء معهد للسينما حول هذا الفن إلى علم ودراسة بعد أن كان مجرد تجارة وهواية - هذه التطورات أدت إلى ظهور ثقافة سينمائية مصرية رفيعة نجد مثلاً لها في هذه الدراسات الثلاث التي قدمها د. القليوبي، ود. ڤيولا شفق، ود. أحمد يوسف.

تحمل الدراسة الأولى هذا العنوان «صراع الاحتواء بين السينما وثورة يوليو». ويبدو لي أن المقصود بهذا العنوان هو الصراع الذي دار بين النظام العسكري الذي أقامه ضباط يوليو وبين السينما المصرية، أيهما يحتوي الطرف الآخر؟ هل يستخدم الضباط السينما في تثبيت نظامهم وفرض سلطتهم؟ أم يستخدم السينمائيون السلطة العسكرية في تأكيد وجودهم والحصول عن طريقهم على دعم الدولة المادي والمعنوي؟

والواقع أن الإجابة لم تكن سهلة، لأن العلاقة بين الطرفين ظلت غامضة، ولم تقم على أساس مبدئي، فالسلطة العسكرية لم يتبين لها انتماء طبقي واضح كما يرى الباحث، ولهذا لم تبلور شعارات محددة، واكتفت بالهجوم على النظام السابق الذي انقلبت عليه، وإن نجحت في تحقيق بعض الأهداف الوطنية مثل تحديد الملكية الزراعية، وتأميم القناة، وبناء السد العالي. وكذلك الأمر بالنسبة للسينما التي اهتمت قبل كل شيء بإرضاء حاجة الجمهور العادي للتسلية، ولهذا أغلب عليها الطابع التجاري، وابتعدت في معظم إنتاجها عن طرح المشاكل الجوهرية في السياسة والثقافة والمجتمع.

ونحن نفهم من هذا أن السينما المصرية لم تكن لها هوية واضحة، لا في المرحلة التي سبقت يوليو، ولا في المرحلة التي تلت، وإن كانت بعض الأفلام قد نجحت في التعبير عن بعض الظواهر والصراعات التي عرفها المجتمع المصري. من هنا نستطيع أن نستنتج أن المناخ الذي تحرك فيه ضباط يوليو والدوافع التي حركتهم هو ذاته المناخ والدوافع التي حركت السينما المصرية في تلك المرحلة.

أما الدراسة الثانية فتستعرض موقف السينما المصرية من المرأة وقضيتها منذ ظهر فيلم «ليلى» الذي أنتجته عزيزة أمير سنة ١٩٢٧ وفيلم «زينب» الذي قدمه محمد كريم سنة ١٩٣٠ إلى آخر الأفلام التي عالجت قضايا المرأة وقدمها محمد خان، وإيناس الدغيدي، ومجدي أحمد علي وغيرهم.

هذه الدراسة كان عليها لكي تقدم موضوعها وتجيب على الأسئلة التي يطرحها الموضوع أن تعرض قضية المرأة منذ أثارها قاسم أمين إلى اليوم، وأن تعرض في الوقت ذاته تاريخ السينما المصرية الذي هو تاريخ قضية المرأة. فقبل أن ينشر قاسم أمين كتابيه «تحرير المرأة» عام ١٨٩٩ و«المرأة الجديدة» في العام التالي عرض أول أفلام لوميير عام ١٨٩٦ في أحد مقاهي الإسكندرية.

لكن الحديث عن البدايات كان الهدف منه إضاءة المرحلة التي خصتها الباحثة بالدراسة وهي التي بدأت باستيلاء ضباط الجيش على السلطة عام ١٩٥٢. والنتيجة التي تخرج بها الباحثة من دراستها هي أن صورة المرأة المصرية في المرحلة التي اعتبرها الكثيرون مرحلة ثورية لم تتغير إلا من حيث الشكل، أما الجوهر فلم يتغير، وظلت المرأة في السينما المصرية خاضعة للثقافة التي خضعت لها في المرحلة السابقة.

ثم نصل إلى دراسة الدكتور أحمد يوسف التي يحدثنا فيها عن «الواقعية وصور الواقع في السينما المصرية» في المرحلة التي تبدأ عام ١٩٥٢ وتنتهي عام ١٩٧٠ وهي في نظر الباحث المرحلة الكلاسيكية في السينما المصرية، لأنها المرحلة التي أرست القواعد والأصول التي تطورت عنها السينما المصرية في المراحل التالية.

والدراسة تطرح من المفاهيم وتقدم من التحليلات والاستنتاجات ما يستدعي مناقشة واسعة متأنية. فما هي الواقعية؟ هل هي تصور الواقع، أم اتخاذ موقف من الواقع؟ لكن الواقع موجود على نحو ما في كل إبداع أدبي أو فني. كما أن كل إبداع أدبي أو فني يتضمن موقفًا من الواقع. فما الذي نقصده بالواقعية؟

هذه هي الأسئلة التي تبدأ منها الدراسة وتتجاوزها لكي تفتش عن صور الواقع في الإنتاج السينمائي المصري، وتعيد تصنيفه وتصنيف القائمين عليه وفقًا لما وصلت إليه.

السينما الفلسفية

توفيق صالح نموذجًا

حسن حنفي

١- السينما والفلسفة

ليس غريبًا أن يتناول مفكر منشغل بالفلسفة موضوع السينما وهو تخصص آخر. والحقيقة أنه لا غرابة لأنه أولاً الفلسفة أم العلوم. هي العلم الشامل الذي يحلل كل شيء بروح فلسفية أو بمنهج فلسفي أو برؤية فلسفية كما فعل أرسطو. ثانيًا أن الفن فرع من فروع الفلسفة وهو علم الجمال الذي يتناول موضوع الجميل بأشكاله ومضامينه. والسينما فن من الفنون. تعرّض لها بعض الفلاسفة المعاصرين مثل برجسون في دراسة الصلة بين الصورة والحركة والذاكرة والإدراك الحسي. كما درسها دريدا كنقطة تطبيقية في علم السيميولوجيا الذي يدرس العلامات بالإضافة إلى الحركة. ثالثًا الفن نوعان: الأول تعبير عن حس مباشر كما هو الحال في معظم الأفلام والمسرحيات هذه الأيام التي تقوم على الإضحاك بالحركات والقفشات والغمزات والإيحاءات. والثاني الفن الذي يعبر عن فكرة والذي يخاطب العقل بالإضافة إلى الحس والوجدان. وهو ما جعله هيجل أرقي أنواع الفنون مثل الميلودراما، اجتماع الموسيقى والشعر والغناء كما تجلى في فن الأوبرا. وهي مدرسة في السينما ينتمي إليها يوسف شاهين وصلاح أبو سيف، وفي إيطاليا فيلليني وأنطونيوني وغيرهم من المخرجين الغربيين والتي يحاول بعض المخرجين الشبان الآن اللحاق بها كرد فعل على سينما الحس والإثارة[1]. وكان قسم "الفيلمولوجي" تابعًا لقسم الفلسفة في السربون للجمع بين السينما والفلسفة في علم الجمال الذي كان يدرسه سوريو والذي حضر إلى مصر

(*) السينما المصرية، الثورة والقطاع العام ١٩٥٢-١٩٧١، لجنة السينما، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠.

أستاذًا زائرًا في قسم الفلسفة. كان المخرج توفيق صالح يريد أن يعد دراسة مقارنة بين الصورة الأدبية والصورة الفلسفية، ونصحه سوريو بأن يقرأ كانط وهيجل أولاً، ولكن الاتجاه العملي عند المخرج دفعه إلى التوجه إلى صناعة السينما وليس إلى دراسة علم الجمال، السينما نموذجًا[٢].

ولا يضير الفن أن يعبر عن أفكار فلسفية. فالفن الذي لا يعبر عن فكرة يكون مجرد انطباع حسي مباشر. ولا ضير أن تكون الفكرة عند المخرج مسبقة لأن الفن يريد أن يقول شيئًا، ويبلغ رسالة. لا يقلل ذلك من شأن الفن أو من حريته. صحيح أن الفن حر من الأيديولوجيا التي تجعله موجهًا بالفكر ولكنه ليس خاليًا من المعني.

لهذا فإن هذه التأملات ليست بحثًا في النقد السينمائي. فالنقد السينمائي له قواعده وأصوله ومرانه وأهله. هي مجرد مساهمة في الاقتراب من أعمال أحد مخرجي الستينيات، وهو الجيل الذي ينتسب إليه، وكلانا يشارك فيه. هو اعتراف بفضل هذا الجيل الذي كاد أن يطويه النسيان. وهو الجيل الذى بنى مصر، وأقام نهضتها، وأعاد صياغة مشروعها الوطني القومي التحرري منذ محمد علي حتى عبد الناصر، استئنافًا لأحمس وصلاح الدين.

ولم أشأ أخذ تحليلي من المنقول أي من المصادر والمراجع بل من التجربة المعاشة بعد رؤية أفلامه عدة مرات. فباعتباري ظاهراتيًا أحلل تجاربي الشعورية بعد رؤية الأفلام بصرف النظر عما قاله النقاد. فالاتصال المباشر خير من الواسطة. والعودة إلى الأشياء ذاتها أفضل من صياغاتها بأقلام الآخرين باستثناء سيرته الذاتية ورسائله[٣]. سيرته الذاتية تتحدث عن موضوعات أفلامه أكثر من رسائله التي غلبت عليها الأخبار والعلاقات الشخصية والصراعات بين المنشغلين بصناعة السينما.

ويمكن تناول أفلام المخرج بطريقتين. الأولى عرضها، واحدًا تلو الآخر طبقًا لترتيبها الزماني لمعرفة تطوره الفني. وهو أسهل في العرض ولكنها تغفل العناصر الثابتة في كل الأفلام، والرؤية الموحدة لها. وهو ما تقوم به دوائر المعارف، وقواميس الأعلام،

ونشرات المهرجانات السينمائية المحلية والإقليمية والدولية. والثانية عرض العناصر الثابتة فيها سواء من الناحية الفنية أو من الناحية الفكرية أي الشكل الفني والمضمون الفكري. فالمخرج له رؤية واحدة سواء في الأسلوب الفني أو في الرسالة التي يريد إبلاغها. وكذلك المفكر له منظور واحد سواء في الفكر أو في الوطن، في الشكل، أسلوب التعبير أو في المضمون، هموم الوطن.

وبالرغم من أهمية الحوار الذي أجراه أحمد يوسف في "توفيق صالح، البذور والحصاد" إلا أنه يتتبع الأفلام السبعة واحدًا تلو الآخر أي الطريقة الأولى أي بلفظ البنيويين التوالي الزماني **Diachronique**. في حين أن الطريقة الثانية أفضل لمعرفة الأفكار الفلسفية عبر الأفلام مما يتطلب المعية الزمانية **Synchronique**.

٢- فيلم الستينيات

ويمكن تسمية مجموعة أفلامه الستة فيلم الستينيات الذي عاصر ذروة الثورة المصرية قبل هزيمة ١٩٦٧ وبعدها بقليل: "درب المهابيل" (١٩٥٥)، "صراع الأبطال" (١٩٦٢)، "المتمردون" (١٩٦٨)، "سيد البلطي" (١٩٦٩)، "يوميات نائب في الأرياف" (١٩٦٩)، "المخدوعون" (١٩٧٢). ويتركز النصف تقريبًا حول عام ١٩٦٩ بين الهزيمة في ١٩٦٧ وحرب الاستنزاف ١٩٦٨-١٩٦٩[٤]. هو فيلم القضية. فكل فيلم يقوم على قضية أو الفيلم الاجتماعي. القدر لا يكون سببًا في التغير الاجتماعي بل العمل المنتج (درب المهابيل)، البطولة والوعي الفردي، والعلم وخدمة الناس، ورفض الغش والدجل والاستغلال والاستعمار (صراع الأبطال)، الزعامة الشعبية (المتمردون)، الخلاص وعودة المخلص (سيد البلطي)، الاتجار بالقضية الوطنية (المخدوعون)[٥]. كلها في العهد الناصري قبل أن تنقلب الثورة على نفسها وتصبح ثورة مضادة منذ السبعينيات حتى الآن. تمثل الفيلم الهادف المواكب للثورة المصرية والمؤرخ لقضاياها: العدالة الاجتماعية، الصراع الاجتماعي، الفقر، التنمية، التحرر الوطني، فلسطين، الزعامة، قوى الشعب العامل.

الفيلم في صعود الثورة المصرية ١٩٥٢-١٩٧٠ قبل سقوطها منذ التفريط في نتائج انتصار أكتوبر ١٩٧٣ سياسيًا وحتى الآن. لذلك يعتبر المخرج ممثلاً لهذه الفترة ١٩٥٢-١٩٧١.

سمع المخرج عن ثورة ١٩٥٢ وهو في باريس، وأخذ منها أولاً موقفًا سلبيًا لممارستها القمعية[٦]. ولم يغير موقفه منها إلا بعد تأميم قناة السويس في ١٩٥٦ مثل معظم المثقفين الوطنيين عندما تحول عبد الناصر من ضابط قمعي منذ أزمة مارس ١٩٥٤ إلى رمز للتحرر الوطني بعد التأميم في ١٩٥٦، والتمصير في ١٩٥٧، والوحدة مع سوريا في ١٩٥٨-١٩٦١، وقوانين يوليو الاشتراكية في ١٩٦٢-١٩٦٣، وتأييد ثورة اليمن في ١٩٦٤، وثورة ليبيا في ١٩٦٩ بالرغم من هزيمة يونيو ١٩٦٧.

وكان للفيلم المصري أثر كبير على الفيلم العربي مثل فيلم "رابحة" الذي كتبه بيرم التونسي بلهجة بدوية[٧]. وكان يوزع في الوطن العربي ويجلب إيرادات كبيرة مما أصبح بعد ذلك خاضعًا له ولأذواقه. ثم توقف الأثر بعد ثورة ١٩٥٢ خشية من تصدير الثورة.

وهي أفلام لا تنفصل عن حياة مخرجها. كل فيلم جزء من حياته وتجاربه. ولما كان يعيش في وطنه فإن أعماله حياته وحياته وطنه. ينطبق عليها ما ينطبق عليه من صعود الوطن وهبوطه، قيامه وقعوده، نهضته وسقوطه. أعماله "صفحات من ذكريات" بصرف النظر عن عامل النسيان أو عامل الاستبقاء. فالذاكرة لها قانونها في الإسقاط والإبقاء. الذاكرة تقوم على الانتقاء. لذلك كان للنسيان فضل عظيم وإلا تحولت الذاكرة إلى مخزن وقائع[٨]. كما يصعب الفصل بين تدفق ذكريات المخرج وتحرير الكاتب. فالمخرج كاتب سيناريو وحوار والكاتب يصور بأسلوبه ذكريات المخرج. فكلاهما يساهمان في إبداع الكتاب استدعاء من الذاكرة، وتعبيرًا بالأسلوب. كان ميلاده عام ١٩٢٦[٩]. وكان المسرح الغنائي وقتها مزدهرًا، مما شجع على ولادة السينما الغنائية التي كان عمادها أغاني عبد الوهاب على سبيل المثال.

كانت السينما لديه جهاداً طيلة حياته، من البداية حتى النهاية. بدأت بالطرد من البلاتوه عدة مرات لتعديله على المخرج[١٠]. كما طرد من ترجمة بعض السيناريوهات الأجنبية لخلاف بين مخرجين، ومرة ثالثة لأن إجابته على سؤال إحدى البطلات أوحت بأنه من عائلة. كان التعلم من الحياة "المنطلقة بلا حدود" أفضل من التعلم من قاعات الدرس النظرية[١١]. بل إنه في فرنسا أيضًا سُخر منه بأنه أفضل له أن يصبح دليلاً سينمائيًا للممثلين الفرنسيين في مصر وليس مخرجًا[١٢].

وبالرغم من البيئة المعادية لكل مبدع ناشئ من زملائه في المهنة هناك الاستثناءات[١٣]. وتأثر بأفلام عبد الوهاب "يحيا الحب" و"ممنوع الحب" و"الوردة البيضاء" وأهمية الأغنية المصورة في الأفلام. وشاهد مسرحيات جورج أبيض في عطيل بأدائه المرهف، ويوسف وهبي في دور ياجو في أدائه "الجروتسك"، ونجيب الريحاني في مسرحه الهادف مثل "حسن ومرقص وكوهين"، و"لعبة الست". فقد عانى المخرج من حسد الزملاء في المهنة والكذب على المسئولين، وعدم إسناد أي فيلم له. فبين الفيلم الأول "درب المهابيل" ١٩٥٥، والثاني "صراع الأبطال" ١٩٦٢ سبع سنوات. والحجة فشل الفيلم الأول جماهيريًا باستثناء تقديره لدى بعض المثقفين[١٤]. وكانت تنسب إلى آخرين بعض أفكاره السينمائية مثل "القضية الكبرى" الذي نسب إلى أصل فرنسي مع أن كل شخصية فيه عرفها المخرج في حياته الخاصة[١٥]. كان يُطرد من التدريس في المعهد العالي للسينما طبقًا لأهواء العمداء أو لوشايات الحاسدين. وما حدث له في مصر في إنتاج أفلامه الخمسة الأوائل حدث له في سوريا في إخراج "المخدوعون" ثم في العراق في إخراج "الأيام الطويلة"[١٦].

٣- الكيف لا الكم

ولا يهم كثرة الأعمال السينمائية في الإخراج والتمثيل. إذ فاقت بعض الأفلام لممثل واحد المائة (إسماعيل ياسين) ونالت شهرة ورواجًا في عصرها وربما ما زالت بالرغم من تكرار أسلوبها وشكلها الفني. يكفي فيلم واحد كي يضع المخرج نفسه على

الساحة مثل "المومياء" لشادي عبد السلام. فالمخرج أفضل له أن يصمت من أن يبتذل نفسه، وأكرم له من أن يعيش على ماضيه المجيد، من أن يعيش في حاضره البائس.

وبالرغم من الإنتاج القليل إلا أنه تربى على يديه تلاميذ يمثلون نفس المدرسة، ويسيرون في نفس التيار، الفيلم الفلسفي مثل خيري بشارة الذي كان مخرجًا مساعدًا في "يوميات نائب في الأرياف"، ورضوان الكاشف بأفلامه القليلة لأن الموت لم يمهله طويلاً، وخالد يوسف وغيرهم من المخرجين الشبان الذين يودون استئناف أفلام الستينيات، الأفلام الهادفة. وقد نشأ شادي عبد السلام في نفس البيئة التي نشأ فيها المخرج. ونشأ مخرجون آخرون بعد أن رحل الأجانب عن مصر بعد الحرب العالمية الثانية، ولم يبق منهم إلا من ولد أو تربى في مصر[١٧]. وظهر فريق من المصورين نيابة عنهم. وكان يساعده بعض الشباب في تبييض بعض السيناريوهات والبعض الآخر سيصبحون أعلامًا في النقد السينمائي[١٨].

كان أثر الفيلم الأجنبي في أفلامه ضعيفًا ولم يكن معدومًا. فيذكر المخرج أن منظر نوم القيلولة في "درب المهابيل" بعد الغداء كان مستلهمًا بشكل غير واع من فيلم رينوار "النهر" عن الهند[١٩]. وفي نفس الوقت قفز إلى ذهنه ارتباط النور بالحر. فالوافد كان له أساس في الواقع. وعرف بعد ذلك مخرجين مثل أيزنشتين وبودوفكين. وكان يرى المعروض من الأفلام الأجنبية في مصر. وكان أكثرها أمريكيًا أو بريطانيًا. وكان يرى المسرحيات التي تقدمها الفرق الأجنبية في مصر مثل "الكوميدي فرانسيز" و"الأولد فيك" الإنجليزية وفرق الباليه التي كانت تعرض في مسرح محمد علي وهو سيد درويش الآن بالإسكندرية. وكان مصدر الاطلاع على الوافد ليس فقط الفرق الأجنبية في مصر بل بعد السفر إلى باريس في بعثة مشاهدة السينماتيك وروائع الأفلام العالمية. وكانت المقاهي في باريس مجالاً للمناقشات الثقافية والسياسية. تعرّف على أيزنشتين وأدنان لارا وتروفو وجودار وغيرهم من كبار المخرجين[٢٠]. ظل ذلك كله مخزونًا نفسيًا ظهر في أفلامه الأولى مثل "صراع الأبطال". وفي فرنسا نشأت الفكرة الأولى لفيلم "درب المهابيل".

والمخرج أديب. يختار القصة من الأدب الروائي: نجيب محفوظ، غسان كنفاني، توفيق الحكيم، صلاح حافظ، عز الدين ذو الفقار. يكتب السيناريو، ويشارك في كتابة الحوار. فالفيلم عمل أدبي. ويكتب السيناريو حتى يطمئن إلى ترجمة القصة إلى عمل سينمائي. ويكتب الحوار أو يشارك فيه حتى يطمئن إلى أن المواقف تعكس مغزى الرواية. فلا فرق بين السينما والأدب. كلاهما يحمل فكرة[٢١].

والسؤال هو: هل الأفكار الفلسفية التي عبرت عنها الأفلام الستة تنسب إلى صاحب القصة أو الرواية أم إلى المخرج؟ تنسب إلى صاحب الفكرة أم إلى صاحب التصوير؟ والحقيقة أنها تنسب إليهما معًا. فالمخرج لا ينتقي من الأدب إلا ما يتوحد معه، خاصة أنه يشارك في كتابة السيناريو والحوار. المخرج هو الذي يحول الأدب إلى موقف، والنص البلاغي إلى موقف درامي. والعلاقة بين الأدب والسينما قديمة ومعروفة بين كبار الأدباء، شكسبير في هاملت وماكبث وروميو وجولييت، وفيكتور هوجو في "البؤساء"، وتولستوي في "الحرب والسلام"، و"البعث"، و"الإخوة كرامازوف"، و"الجريمة والعقاب"، وكبار المخرجين السينمائيين مثل أيزنشتين وسيسيل دي ميل. فالأدب فن سينمائي. والسينما فن أدبي. يقوم كلاهما على فن القص والحكاية، والبداية والنهاية، والدراما والصراع، والحوار والبلاغة، والصورة الذهنية والصورة المرئية. وهناك المخرج الأديب، والأديب المخرج. والسرد أسلوب فني في الأدب والسينما على حد سواء. وكانت الأفكار تناقش جماعيًا داخل شلة الحرافيش[٢٢]. ارتبط المخرج بأدب نجيب محفوظ. فكلاهما ينتسبان إلى نفس المدرسة الفنية، الواقعية الاشتراكية. تزاملا وتصاحبا وبقيا آخر حرفوشين بعد أن تناثرت الشلة. رأى في الثلاثية تاريخ مصر. كان مقدراً له إخراجها ولكن التلاعب والعلاقات والمصالح الشخصية كانت عائقًا[٢٣]. على عكس الروح الجماعية التي كان يتميز بها صناع السينما في الغرب والتكاتف فيما بينهم دفاعًا عن كيانهم كمجموعة مهنية.

والمخرج له ممثلوه المفضلون الذين يمثلون أولاد البلد على كافة أنواعهم: الشهم (شكري سرحان، عزت العلايلي)، والمخادع الشاب (توفيق الدقن، عبد الرحمن أبو زهرة)،

والمخادع العجوز (حسن البارودي)، وبنت البلد (برلنتي عبد الحميد، زيزي مصطفى، سهير المرشدي، مديحة حمدي، سميرة أحمد)، والمغني الشعبي (محمد نوح). وهي شخصيات يسهل عليها التعبير عن مضامينها التي ألفوها. وألفها الناس وأحبوها لأنهم رأوا فيها نماذج منهم، وقريبة إليهم.

٤- السينما كفن

ولدى المخرج قدرة على تحريك المجموعات، في الحارة في "درب المهابيل"، والمصحة وجمهور المرضى في "صراع الأبطال" و"المتمردون"، ومجموع الفلاحين في الانتخابات في "يوميات نائب في الأرياف"، والصيادون في "سيد البلطي". فالجماعة قوة. ويكون الفيلم أقل إثارة وأكثر تجريداً إذا قل فيه تحريك المجموعات مثل "المخدوعون". وهي مسئولية كبيرة على المخرج. في "صراع الأبطال" هناك مجاميع كثيرة مائة فلاح ومائة جندي وبعض الحيوانات[٢٤].

وبالرغم من وجود تعادل في الفيلم الفلسفي بين الحوار والفعل **Action** إلا أن الحوار أحياناً يسود كما هو الحال في "المخدوعون" و"يوميات نائب في الأرياف". قد يكون الإيقاع بطيئاً في هذين الفيلمين ولكن الرواية هي السبب وليس الفيلم. ومع ذلك كان يمكن للسيناريو أن يزيد الإيقاع. وهو عكس ما يحدث حالياً في أفلام الفعل (الأكشن) العربية مثل أولاد العم أو الأجنبية مثل أفاتار. وبالرغم من بساطة الحوار وسهولة فهم اللغة إلا أن بداية "المخدوعون" صعبة الفهم لغوياً، ربما بسبب اللهجة الفلسطينية التي أصر الممثلون على الحديث بها وليست اللهجة الشامية[٢٥].

و"الصورة" موضوع رئيسي من جماليات السينما. ويتجلى ذلك بوضوح في "السيد البلطي" خاصة صورة السيد البلطي في خيال زوجته وهي تنظر إلى البحر. وهي تشبه صورة أوليس في الأساطير اليونانية[٢٦]. وهو من ذكرياته القديمة في الإسكندرية[٢٧]. وهو الفيلم الوحيد الذي درس تقنياته الجمالية قبل التصوير[٢٨].

وقد استعمل بعض تقنيات الفيلم الصامت للتعبير عن زمنين مختلفين في لقطة واحدة بطريقتين.

والأفلام كلها أبيض وأسود بالرغم من وجود إمكانية الأفلام بالألوان. فما زال الضوء والظل خير معبرين عن الصورة. ويستطيعان بدرجاتهما أن يعطيا كل الألوان التي تغطي أحيانًا على ضعف الصورة. ويتضح ذلك في "سيد البلطي" وهو في خيال زوجته أو في جمال وجه "ريم" في "يوميات نائب في الأرياف". وكان قد تعلم في محاولاته الأولى للإخراج في الفرق الجامعية تغيير الإضاءة بالأساليب البسيطة على المسرح ولكنها كانت مؤثرة وفعالة(٢٩). وهو قادر على استعمال الأبيض والأسود للتغلب على عدم استعمال الماكياج حتى تظهر تعبيرات الممثل الطبيعية على وجهه(٣٠). وكان يستعمل تقنيات الألوان للتعبير بها من الأبيض والأسود كما حدث في "السيد البلطي"(٣١). وفي فيلم "صراع الأبطال" كانت هناك مشاكل إضاءة وهي مواكبة الضوء لسرعة الحركة تم التغلب عليها أيضًا بتقنيات الأبيض والأسود(٣٢). واستخدم في السيد البلطي بعض التقنيات التي تجعل السماء داكنة أكثر والسحب أكثر بياضًا(٣٣). وفي "المخدوعون" حاول التعويض عن فكرة النغمات اللونية باختلاف درجة السطوع والتناقض بين مشاهد الحاضر والماضي(٣٤).

والموسيقى التصويرية ليست لمجرد ملء الفراغ الصوتي وسداد خانة بل هي من وضع كبار الموسيقيين مثل فؤاد الظاهري، شعبية عندما يكون المنظر شعبيًا، حارة أو مقهى أو قرية، وتصويرية عندما يكون المنظر خياليًا مثل "سيد البلطي" في خيال امرأته بعد أن اختفى أو جثث الفلسطينيين الثلاثة في مقلب النفايات بعد أن توفوا داخل الفنطاس من الحرارة والعطش في "المخدوعون"(٣٥). وقد ارتبط أسماء بعض كبار الموسيقيين بالسينما(٣٦). كما أدخل الأغنية في "السيد البلطي"(٣٧).

٥- الواقعية الاشتراكية

كان المخرج يساريًا، ولكنه لم ينضم إلى حزب سياسي سري أو علني. عاش فترة التحولات السياسية في مصر في الأربعينيات أثناء تكوين لجنة الطلبة والعمال في ١٩٤٦. وسمع أسماء مصطفى النحاس ومحمد محمود. وكانت اجتماعات الطلاب في الجامعة تعبيرًا عن كراهيتهم للإنجليز والاحتلال. فبدأ الارتباط بين الوعي السينمائي والوعي السياسي في نفس الوقت[٣٨]. وكان يكره الاستعمار، ويميز بينه وبين ثقافة الغرب الأدبية. ولا يوافق على حرق كتب الأدب الإنجليزي لشكسبير وميلتون وكوليردج. واتهمه زملاؤه بأنه خواجة، خريج مدرسة إنجليزية. كان له موقف مستقل من الجماعات اليسارية التي تتهم بعضها البعض. كان اليسار لديه موقفا إنسانيًا أخلاقيًا وليس له أساس مذهبي أو عقائدي. وتعمق الاتجاه اليساري لديه في فرنسا في بداية الخمسينيات. يقرأ جورج سادول الناقد السينمائي الشيوعي مما عمق في وعيه الصلة بين السينما والسياسة.

ويمكن القول إن المخرج ينتسب إلى مدرسة الواقعية الاشتراكية في الفن بالرغم من أنه لا يحب الالتصاق بالمذاهب السياسية أو الفنية. فالموضوعات الغالبة على أفلامه الحياة الشعبية، الفقر، الدين الشعبي، القضاء والقدر، الصراع الاجتماعي، الثورة أو التمرد، الزعامة أو البطولة، الظلم والعدل، السلطة أو الحكومة، كلها موضوعات تدخل في حياة الناس اليومية. الذبابة على كوب طفل يشرب اللبن لا تحتاج إلى طردها[٣٩]. كان يفضل في "صراع الأبطال" التصوير خارج الاستوديو في الواقع الاجتماعي دون بنائه اصطناعيًا داخل الاستوديو[٤٠]. لم يكن هدف القطاع العام الربح بل خدمة الصناعة. ومع ذلك كان يمكن أن يربح لو تمت حسن إدارته وتسويق إنتاجه في دور العرض. تعامل القائمون عليه بروح الموظفين وليس بروح الفنانين[٤١].

وقد أنتجت معظم الأفلام في القطاع العام، المؤسسة العامة المصرية للسينما مثل "المتمردون"، "السيد البلطي"، "يوميات نائب في الأرياف"، أو المؤسسة العامة للسينما في سوريا مثل "المخدوعون"، أو المؤسسة العامة للسينما والمسرح في العراق مثل

"الأيام الطويلة"، وليس القطاع الخاص اعتزازاً بدور الدولة في تدعيم السينما الجادة بهدف التوعية الوطنية وليس الكسب السريع. فالفن مثل المشاريع الصناعية الكبرى تقوم به الدولة. وكانت الثورة قد أنشأت مؤسسة النيل للسينما. وكان بعض السينمائيين يلحون على عبد الناصر تأميم صناعة السينما. فأنشأ مؤسسة السينما عام ١٩٦٢[٤٢]، واتهمها البعض بأنها السبب في تخريب السينما المصرية. مهمة المؤسسة الجديدة إنتاج أفلام من هذا النوع تستحق التقدير وليس المنع. وإذا أنتجت أربعة أفلام من هذا النوع فإن الرئيس عبد الناصر مستعد لمضاعفة ميزانيتها. لذلك تعتبر أعمال المخرج داخلة في موضوع الندوة "السينما المصرية، الثورة والقطاع العام".

والمشاهد هو جزء من الفيلم الذي هو عمل مشترك بين كاتب القصة والسيناريو والمخرج والممثل والمشاهد[٤٣]. الغاية من الفيلم أن ينقل تجربته إلى المشاهد.

٦- المضمون الاجتماعي

ويصور المخرج الحياة الشعبية، حياة الناس، حياة الفقراء والمهمشين والمساكين والمستضعفين[٤٤]. فهم أهل الحارة في "درب المهابيل"[٤٥]. وهم "المخدوعون" من شعب فلسطين. ويتم التصوير كله في الحياة الشعبية بعيداً عن حياة القصور والأمراء والإقطاعيين، الحارة (درب المهابيل)، المصحة (المتمردون)، القرية "يوميات نائب في الأرياف"، أرض الصحراء بعيداً عن المدينة (المتمردون)، والمقهى في "سيد البلطي". كما تحدث وقائع الفيلم عند أصحاب المهن الشعبية، الصيادين في "سيد البلطي"، القهوجية والعجلاتية في "درب المهابيل"، الفلاحين في "يوميات نائب في الأرياف"، العمال المهاجرين الباحثين عن الرزق في "المخدوعون". تعلم المخرج النجارة وهو صبي صغير. كانت الأفلام ذات المضمون الاجتماعي هي التي تثيره وليست الأفلام الاستعراضية[٤٦]. كانت هناك مدرستان للسينما في مصر. الأولى في القاهرة موجهة للطبقات العليا تتسم بالرومانسية والميلودراما. والثانية في الإسكندرية موجهة للطبقات الدنيا والكوميديا الشعبية. وكان الاعتراض على فيلم "العزيمة" لأنه يدور في حارة. كتبت السيناريو له كاتبة ألمانية.

والفقر موضوع غالب على معظم الأفلام[٤٧]. فقر الحارة في "درب المهابيل"، وهو مانع من الزواج والحياة السعيدة الهنية. وهو حق الإنسان في الحياة. والزبالة هي طعام الفقراء، مخلفات الجيش الإنجليزي في "صراع الأبطال". والفقراء ممنوعون حتى من شرب الماء وعنابر المصحة بلا مياه. يمصون الزلط ليروون عطشهم. وتحت الضرورة يضطرون إلى كسر خزان المياه التي تروي الأغنياء مما يؤذن بالثورة عليهم في "المتمردون". وفي حوار في "يوميات نائب في الأرياف"، هل من يسرق، سارق أم جائع؟ سارق في نظر القانون وجائع في نظر المجتمع. والأغنية في "سيد البلطي" "يا ابو الغلابة يا ليل". فالله ما يتمناه الإنسان وما يحتاجه. وبالرغم من إصابة الصياد بالربو إلا أنه لا يريد أن يكون عالة على أحد. وينزل في القارب إلى البحر ليصطاد فيصاب بالإغماء.

وتتداخل الأفكار. ففي "درب المهابيل" يتداخل الفقر مع الدين مع التقدم[٤٨]. وكان الاسم في البداية "وعلى الأرض السماء" كان يريد أن يبقي الصراع مفتوحًا[٤٩]. وكان اسم "درب المهابيل" من اقتراح نجيب محفوظ، اسم الحارة التي تقع فيها الأحداث. وتغير المهندس إلى صبي عجلاتي. وحذف علاقة الرجل العجوز بفتاة الليل التي أصبحت عشيقة لابن العجلاتي. وجعل الدرويش فتوة سابقًا، وقصر الحوار الطويل[٥٠]. ونسبت القصة إلى نجيب محفوظ.

والعطش مع الجوع، حرمان من حقين طبيعيين في الحياة: الطعام والماء. فالعطش هو الموضوع الرئيسي في "المتمردون". فالماء حق طبيعي للإنسان بصرف النظر عن وضعه الاجتماعي وإلى أي طبقة ينتمي. الشمس من أعلى الصهريج تحرقه وتمر عبر الزجاج والماء من أسفل لتصنع انعكاسات متوهجة[٥١]. والمستشفى رمز للمعتقل الذي يوجد فيه شعب بأكمله.

والدين تعويض عن البؤس. والخلاص البعيد تعويض عن البؤس القريب. والدين في صورته الشعبية هو السحر والخرافة والهبل والشعوذة والريالة والدروشة. ومنه اشتق اسم فيلم "درب المهابيل". وقد يكون ذلك كناية عن مجموع الشعب، وغياب الوعي.

فغياب الوعي الفردي من بؤرته وهو الدين يمتد إلى غياب الوعي الجماعي وهو الشعب. الدرويش صاحب المعزة والبخور بيده، والهبالة على وجهه، والعبط في سلوكه. ومعزته التي يشرب منها هي التي أكلت ورقة اليانصيب ربما لتدر عليه لبنًا. فأصحاب الحق هم الفقراء الدراويش ولكن على نحو أسطوري. ضاعت الثروة الفعلية التي لا يعرف الفقير كيفية استخدامها. ويختلط الدين بالطقوس الشعبية في "الزار" وبين الغناء والرقص والحركات العنيفة لتخليص الجسد من الشيطان. الزار للنساء، والذكر للرجال. وكلاهما رقص ينتهي بالغيبوبة وما يسميه الصوفية حال الفناء. ويصاحب ذلك الغناء والموال الشعبي. وفي الحارة الزاوية تجاور القهوة والعجلاتي. والدين وأنس الجماعة والمهنة لا تحمي من الفقر. و"أم هلال" في "صراع الأبطال" تستخدم الشعوذة والبخور في علاج المرضى بالكوليرا. وتعادي الطبيب. ثم تستسلم أخيرًا عندما يُصاب ابنها. و"الشيخ عصفور" في "يوميات نائب في الأرياف" ضالع في جريمة أو يعرف الجاني بما لديه من علم الغيب. وتنتظر زوجة "سيد البلطي" عودة زوجها. فقد آخى جنية ولم يمت بل سيعود من عالم الأرواح كما عاد أوليس وبذقنه وقوته وهو يمسك بالمجداف. يختلط الخيال بالواقع، والحلم باليقظة، والتمني بما يمكن تحقيقه. وتظهر الخرافات الشعبية مثل شرب دم سمكة البلطي للشفاء. ولو عطس أحد فإن الجنية هي التي تعطس. والبخور يشفي المريض. ويستشهد بالأمثال العامية كما يستشهد بالنصوص الدينية.

والقدر يلعب دورًا كبيرًا في أفلامه. الثراء من خلال ورقة اليانصيب الرابحة في "درب المهابيل". لم ينلها أحد. أعطاها "شكري" لخطيبته كي ينعما بزواج سعيد لأنه لم يكن لديه ما يؤهلها به. ورفض أبوها إبقاءها معها لأنها حرام. وأسقطتها من يدها على غير رضاها. وأخذها الدرويش، وأكلتها المعزة، من قدر إلى قدر حتى عادت الحارة إلى بؤسها القديم دون أمل في التغيير. والرزق من القدر. وفي حاجة إلى صبر في "سيد البلطي". ولا يجوز "التعديل على ربنا" فيما قسمه لخلقه من رزق. والزمن دوار. يغني الفقير، ويفقر الغني. ويتذكر لقطة من أول فيلم رآه في صغره لامرأة ترى البخت لفتاة[٥٢]. والمخرج من ناحية أبيه من عائلة إقطاعية على صلة ما بالعائلة المالكة. يتحدث عن السفرجي في بيته[٥٣]. أما هو فقد عاش فقيرًا بسبب عدم وجود عمل له.

والصراع الاجتماعي موضوع دائم في معظم الأفلام. الصراع في الحارة في "درب المهابيل"، الصراع على ورقة اليانصيب. الكل يدعيها له، البائعة والمشتري الأول والمقرض النقود له والتي وُهبت لها والذي وجدها. وهو ليس فقط صراعًا طبقيًا بل هو صراع بين الفقراء، أبناء الطبقة الواحدة على الثراء. وهو ليس فقط صراعًا جماعيًا بين الرجال والشيوخ والنساء والأطفال بل هو أيضًا صراع فردي بين فقيرين. ويمتد الصراع إلى ما بين الحبيبين، عن المسئول عن ضياع السعادة المستقبلية بفقدان ورقة اليانصيب. وينقلب الحب إلى كراهية حتى بين الأطفال. صراعهم بدلاً من لعبهم، وبين النساء، "ردحهم" من الشبابيك بدلاً من غنائهم. ويتضح ذلك من أسماء بعض الأفلام مثل "صراع الأبطال".

والحداثة موضوع رئيسي في "سيد البلطي". فقد انتهي عصر الصيد بالقوارب الصغيرة التي تقلبها الرياح، والشباك القصيرة التي لا تأتي إلا بكمية قليلة من السمك(٥٤). ويقترح "عبد الموجود" بيع القوارب وشراء مركب صيد كبير يعمل عليه الجميع. يصمد أمام الريح، ويأتي برزق أكبر. الحداثة تطوير للقديم. فالبخار هو البخور الحديث. ومع ذلك ترتبط الحداثة بالاستغلال ورأس المال. فبدلاً من أن يعمل الصيادون، كل على قارب يمتلكه، ويكون خيره له، يعمل في المركب الكبير بالأجر عند صاحبها. ويبدأ الاستغلال. لا يأخذ العامل كل نتاج عمله ويأخذ صاحب المركب الكبير فائض القيمة. والحداثة مرتبطة بالأجنبي صاحب رأس المال "الخواجة" الذي يستثمر الثروة في الظاهر، وينهبها في الواقع. هو الذي يملك الثروة والعلم. ومن خلالهما يمتلك السلطة. فالآخر هو صاحب المال والخبرة. تخرج المخرج من كلية فكتوريا بالإسكندرية التي كان يتعلم فيها الملوك والأمراء وأولاد الباشوات. وكان يلتقي بزملائه فيها فيما بعد في باريس(٥٥).

ويرتبط العلم بالحداثة. فمن الأفكار الأولى في "درب المهابيل" يظهر العلم، بناء مصنع لتشغيل الفقراء، أفضل من صرف مبلغ ورقة اليانصيب في إطعامهم مرة واحدة، طبقًا للمثل الصيني القديم "لا تعطني سمكة بل علمني كيفية الصيد"،

يظهر العلم أكثر في "صراع الأبطال"، بين الطب والخرافة، بين شكري وأم هلال. وقد حرص المخرج على إبقاء المشاهد التي تؤكد هذه القيمة مهما قبل بعض التنازلات في إعادة كتابة السيناريو مع آخرين(٥٦). والمتعلم مثل الطبيب من واجبه استعمال علمه لإنقاذ الفقراء الذين تعلم من أجلهم. فالعلم رسالة في المجتمع وليس وسيلة للهجرة. والفقر نوعان: الفقر المادي وهو يسهل القضاء عليه بالقضاء على البناء الطبقي للمجتمع وتذويب الفوارق بين الطبقات. أما الفقر الروحي فلا يمكن القضاء عليه إلا بالعلم.

ويظهر بوضوح مفهوم "التقدم" والصراع بين الماضي والحاضر والمستقبل في السيناريو الأولي لفيلم "درب المهابيل"(٥٧). ثم ظهر من جديد في "السيد البلطي"(٥٨). فقد اختفى كبير العائلة بعد نزوله البحر والكل ينتظر عودته. لم يكن المقصود بيان الأب الغائب بل استمرار وجود الأب في الابن وربما بنفس الممثل الذي يلعب الدورين.

٧- المضمون السياسي

وبالرغم من أنه يصعب التفرقة بين المضمون الاجتماعي والمضمون السياسي إلا أن موضوعات الثورة والتمرد، والزعامة والبطولة، والعدل والسلطة، والحكومة والدولة والوطن أقرب إلى الموضوعات السياسية. وتتضح الثورة والتمرد من عناوين بعض الأفلام مثل "المتمردون"، وتبدأ بتنظيم المجموعات والاعتماد على العمل الجماعي كما هو الحال في "صراع الأبطال" وتجنيد الفلاحين ضد المستغلين في "المتمردون"، وتجنيد المرضى الفقراء ضد النظام الاجتماعي الذي يفرق بين الأغنياء والفقراء. وربما كان ذلك صدى لثورة الطلاب العالمية في مايو ١٩٦٨(٥٩). والتعاون في سبيل الإنتاج المشترك في "سيد البلطي" والمركب الكبير للصيد الذي يعمل فيه مجموعة من الصيادين خير من القارب الصغير الذي يعمل فيه واحد أو اثنين من الصيادين، واحد للمجداف والثاني للشبكة(٦٠).

والزعامة أو البطولة موضوع رئيسي في الأفلام، الدكتور شكري في "صراع الأبطال" ينقذ القرية من وباء الكوليرا. والدكتور عزيز يقود الفقراء في المصحة ضد المرضى الأغنياء ونظام المصحة الذي يفرق بين الأغنياء والفقراء في العلاج. كان والده طبيبًا في الحجر الصحي في كل موسم حج. افتتح في مستهل حياته عيادة بالقاهرة وعمل بشكل تطوعي بالإسعاف وكان أخوه طبيبًا[٦١]. وقد لا يكون الزعيم حاضرًا دائما بل قد يغيب وينتظره أهله ومحبوه كما تنتظر زوجة سيد البلطي زوجها مثل المهدي المنتظر الذي يعود حتى ترجع إلى القرية وحدتها ومهابتها. وقد يغيب الزعيم "سيد البلطي" فتتفكك الأسرة ولا تجد من يجمع شملها إلا سيرته وأثره أي "البلطية"، كما يتوفى ماركس وتبقى الماركسية، وناصر وتستمر الناصرية[٦٢]. ولا فائدة من انتظار الماضي بل مواجهة المستقبل بمنطق العلم وحرية الفكر[٦٣]. ولكن المستقبل بوهيمي الطابع تغلب عليه الحرية أكثر من الالتزام[٦٤]. فالبطل في معظم الأفلام بطل في كل شيء. والسيد البلطي بطل في مواجهة الخارج ولكنه عاجز عن مواجهة الداخل. لذلك جاء ابن العم أكثر انطلاقًا منه. ومناداة الابن لأبيه مثل الريح التي تجرف طابية الرمال التي يبنيها الطفل[٦٥].

والشعب هو المظلوم، هو الضحية، تمثله "ريم" الجميلة ذات الوجه الملائكي والتي انتهت غريقة في نفس الترعة التي قُذفت بها صناديق الانتخابات الصحيحة لاستبدال المزورة بها. حياتها سر، ومماتها سر في "يوميات نائب في الأرياف"، وهم المرضى الفقراء في "المتمردون"، وهم أهالي القرية المصابة بالكوليرا في "صراع الأبطال". وقد استخدم تعبير الشعب في تيترات "يوميات نائب في الأرياف" إشارة إلى أهل القرية[٦٦].

والسلطة أو الحكومة أو الدولة أو الحكم موضوع رئيسي، رمزًا للتسلط والقهر والظلم والفساد وما يتبعها من فئة من المتقربين والمتزلفين والمنتفعين والانتهازيين. فالعشاء لرجال الحكومة أوز وليس دجاجًا في "يوميات نائب في الأرياف". تحافظ الدولة على هيبتها حتى ولو كانت شكلية في صيغة شرطة أو تطبيق القانون. وكلها رموز، لا فرق بين المأمور ووزير الداخلية ورئيس الوزراء ووزير الحقانية إلا في المصدر،

مصدر القهر أو العقاب أو السلطة أو الموت. وهذا واضح في "صراع الأبطال" ضد تعاون الإقطاع والسلطة المحلية والإنجليز في تسويق زبالة معسكرات الجيش الإنجليزي التي كانت السبب في نشر الكوليرا. وهو أيضًا واضح في "المتمردون" الذي يثور فيه المرضى ضد نظام المصحة الذي يفرق بين الأغنياء والفقراء في المعاملة. فالنظام هو المسئول وليس الأفراد. ويعني النظام الفساد والبيروقراطية كما هو واضح في حرق الدواء. ويتجلى في النظام الاجتماعي والأمني وفي المؤسسات. وكلها مظاهر للنظام السياسي. فهو الذي يأتي بالتزوير، تزوير الانتخابات. إذ يفرج عن المساجين في "يوميات نائب في الأرياف" للمشاركة في الانتخابات لصالح الحكومة ثم يُعادون إلى السجون من جديد. وتُقذف بصناديق الانتخابات في الترعة، وتوضع بدلاً منها الصناديق المزورة التي ينجح فيها نواب الحكومة(٦٧).

كانت "يوميات نائب في الأرياف" قد ترجمت إلى الإنجليزية بعنوان "متابعة العدالة". لم تكن الرواية قصة حب بين وكيل النيابة و"ريم" أو قصة بوليسية حول من قتل "ريم" بل رواية سياسية حول مفاهيم العدالة والشعب(٦٨). لذلك عجز البطل عن أن يكتشف سر الجريمة. ولكن ما هي الجريمة؟ هل قتل فتاة أم تزوير الانتخابات وبالتالي قتل إرادة شعب مصر؟(٦٩).

ومنذ الطفولة كان موضوع الحرية يؤثر في نفسه من خلال أغنية محمد عبد الوهاب "أحب عيشة الحرية"(٧٠). ويصاحبها صورة على الحائط تدب فيها الحياة انتقالاً من الرسم إلى السينما.

والوطن هو الموضوع الرئيسي في "المخدوعون" وتذكر قول أبيه: الذي ما له وطن ما له في الثرى ضريح(٧١). وهناك تعاون بين الأعداء في الخارج والأعداء في الداخل في "المخدوعون". "اليهود أمامك، والخونة وراءك". والشعب الفلسطيني مطحون بين المطرقة والسندان(٧٢). وهو ما يصور الواقع المأساوي الفلسطيني حتى الآن. وأم المخرج فلسطينية من عكا(٧٣). ولأول مرة استخدم المخرج تقنية "الفلاش باك" كبناء أساسي للسرد. وهو أضعف ما في السيناريو لأنه مجرد استدعاء لحظة من الماضي

ابتداء من الحاضر، والحاضر هو الزمن الأقوى(٧٤). لم يلتزم المخرج بالنص الحرفي للرواية مثل أخذ سائق الشاحنة متعلقات الشهداء بالفنطاس لأن القضية ليست سرقة متعلقات شخصية بل سرقة شعب يموت ببطء(٧٥).

وكان من الطبيعي أن يقع الصدام مع الرقابة ليس فقط توهمًا وتوقعًا باتهام صاحب "درب المهابيل" بأنه شيوعي ولكن فعلاً وواقعًا بعد عرض "صراع الأبطال" على الرقابة واقتراحها حذف سبعة عشر مشهداً وتخفيض الرقيب ذلك إلى مشهد واحد وهو جمع أهل القرية لمخلفات الجيش الإنجليزي وأكل أحد الفلاحين خبزًا وقطعة بولوبيف ويموت وهذا إساءة لمصر والمصريين(٧٦). ثم اعتذرت دور العرض عن عرضها الفيلم لموقفه الاجتماعي والسياسي. ولما شاهد الرئيس جمال عبد الناصر الفيلم أثار إعجابه وأجاز عرضه. كما أجاز بنفسه عرض أفلام "المتمردون" و"يوميات نائب في الأرياف" و"المخدوعون" وكان موته المفاجئ هو الذي فجر في نفس المخرج ما بداخله من أحزانه صبها في سيناريو "المخدوعون". واعترضت الرقابة على "المتمردون" وموضوعه العطش فإلى أي شيء ترمز الشمس من فوق الصهريج وأشعتها المنعكسة على الزجاج من تحته؟(٧٧). كما طلبت الرقابة حذف كثير من لقطات "السيد البلطي". ثم منعت الفيلم نهائيًا وإلا دخل صاحبه إلى السجن(٧٨). فلم يعد أمام المخرج إلا الرحيل من الوطن. كما اعترضت الرقابة في "يوميات نائب في الأرياف" على منظر إخراج جثة "ريم" فوق صندوق الانتخابات. ورأت في موت الفتاة رمزًا لموت مصر(٧٩). ولما رأى الرئيس عبد الناصر الفيلم أمر بالإفراج عنه. ومع ذلك تأجل عرضه بسبب عرض فيلم تسجيلي آخر "الشرطة في خدمة الشعب". وما تعرض له المخرج من الرقابة في مصر تعرض له مع الرقابة في سوريا والعراق. كان ينوي مع سعد الله ونوس كتابة سيناريو فيلم مشترك رفضته الرقابة السورية بتهمة الشيوعية. ثم قدم مشروعًا آخر هو تحويل رواية غسان كنفاني "رجال في الشمس" فقبل لأنه لا يمس الواقع السوري. وقد سبق تقديم السيناريو إلى مصر التي تحججت بأنه لا شأن لها بفلسطين. وفضل العراق فيلمًا عن الأميرة قطر الندى ورحلتها من مصر إلى العراق، وقد فاز بالجائزة الأولى في مهرجان قرطاج.

٨- تشاؤم أم تفاؤل؟

وأخيراً: هل هناك نغمة تشاؤم في الأفلام؟ في "درب المهابيل" يعود الفقر بعد وهم الثراء، وينقلب الخير إلى شر. الخير وهم، والشر واقع(٨٠). وفي "صراع الأبطال" ونظراً لكثرة الاقتراحات وتعود الفيلم المصري على النهاية السعيدة كاد "درب المهابيل" ينتهي نهاية سعيدة باقتراح أحد المخرجين "بكرة تتعدل" لولا أن هدد المخرج بترك الفيلم(٨١). لم ينجح الفقراء بعد الثورة في إدارة المصحة لصالح الأغنياء في إدارتها إذ ينقصهم التأهيل فانتهت الثورة من داخلها بسبب الجهل ونقص الخبرة. فكَّر في تغيير نهاية الفيلم كي يجعلها أقل قتامة(٨٢). ولم ينجح "المخدوعون" في الهجرة من فلسطين المحتلة إلى الكويت أرض النفط والثراء. ولم تعرف الشرطة من القاتل في "يوميات نائب في الأرياف" للمقتول الأول وللشابة الجميلة "ريم". ومع ذلك لا يخلو بؤس الإنسان وشقاء المجتمع من أن يتجلى وسط جمال الطبيعة في المناظر الأولى في سير الفلسطينيين الذين يخططون للهجرة في منطقة مزروعة بالنخيل حتى ولو كان الإنسان تائهًا فيهًا. وما يحدث بين البشر من عواطف إنسانية مثل الحب يحدث أيضًا بين الطيور عندما يقبل الحمام الحمامة. والصراع مع أمواج البحار في "سيد البلطي" مثل الصراع بين الطبقات الاجتماعية. فحياة الإنسان في صراع مع قوى الطبيعة، البحر أو الصحراء في "المخدوعون". أقام في صباه في الإسكندرية وتنقل بين بورتوفيق وبورسعيد في طفولته فانطبعت صورة البحر في ذاكرته(٨٣). ومهما رغب الإنسان في الهجرة بحثًا عن الرزق ومغادرة الوطن إلا أنه يتشبث بالأرض بأظافره كما فعل يوسف شاهين في الأرض والإقطاع يسحل محمود المليجي على الأرض بعيداً عنها وهو متشبث بها بأظافره. وبالرغم من الرغبة في الهجرة إلا أن المقاومة بإطلاق النار تستدعى من الذاكرة. فالرحيل كان إجبارياً. وبالرغم من اختيار الهجرة كطريق للخلاص إلا أنها هجرة في الصحراء في المجهول. فالرحيل ليس هو الحل. الرحيل موت قسري، في حين أن المقاومة استشهاد إرادي. وسواء كان الرحيل من فلسطين إلى الكويت فالمشروع

الصـهـيـوني مـن النيل إلى الفـرات من المكـان الراحل منه إلى المكـان الراحـل إليـه. وترك فلسطين مثل ترك المدرسة أو ترك الوعي والعلم. وتستدعي الذاكرة يافا كما يتذكر هـارون هاشم رشيد "أتذكر يا أبي يافا؟".

هذه تحية من مفكر إلى مـخرج يشتركان في نفس الهم الوطني. وكما عبر المخرج في أفلامه الستة، وكما عبر المفكر في "همـوم الفكر والوطـن" يمكن إعادة صيـاغتـها طبقًا لما يأتيه من تعليقات بغية الكمال.

الهوامش

(١) نشرنا من قبل في علم الجمال النظري "الشيء تصور أم صورة"، هموم الفكر والوطن جـ٢، الفكر العربي المعاصر، ص٢٠٦-٢١٦، دار قباء، القاهرة ,١٩٩٨ وفي النقد الفلسفي للأدب "الدين والثورة في أدب نجيب محفوظ"، هموم الفكر والوطن جـ١، التراث والعصر والحداثة، ص٥٥٩-٥٨٨، الفلسفة والرواية، دراسة في توظيف الثقافة الفلسفية في أدب نجيب محفوظ، ص ٥٨٩-٦١٢، السقوط والخلاص، قراءة في رواية "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ ص٦١٣-٦٦٢، الكتابة بالقلم والكتابة بالدم، قراءة في مسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور ص٦٣١-٦٨٠، الرسم باللغة والتفكير بالجسد، قراءة في رواية "هوس البحر" لراوية راشد ص٦٨١-٧١١.

(٢) أحمد يوسف: توفيق صالح، البذور والحصاد، مهرجان الإسكندرية السينمائي لدول البحر المتوسط الخامس والعشرون، ص١٩.

(٣) أحمد يوسف: توفيق صالح، مرجع سابق، و رسائل توفيق صالح إلى سمير فريد، مع حوار وتعليق على هامش الرسائل جلال الجميعي، تقديم مدكور ثابت، وثائق السينمائيين المصريين في الخارج، ملفات السينما ١٦، أكاديمية الفنون، القاهرة ٢٠٠٦.

(٤) وهناك فيلم سابع "الأيام الطويلة"، قصة عبد الأمير المعلا، وسيناريو توفيق صالح، إنتاج المؤسسة العامة للسينما والمسرح بالعراق عام ١٩٨٠. وللأسف لم نستطع مشاهدته لصعوبة الحصول على نسخة منه.

(٥) توفيق صالح والدته فلسطينية من عكا (المخدوعون)، ووالده من الإسكندرية (سيد البلطي).

(٦) "وما زلت أذكر أن ثورة ١٩٥٢ حدثت بينما كنت في باريس. وكنا نسمع عنها أنها تقوم بممارسات باطشة، لذلك أخذت منها في البداية موقفا مضادا باعتبارها ديكتاتورية عسكرية. ولم أغير هذا الموقف إلا عندما وقف جمال عبد الناصر في عام ١٩٥٦ ليعلن تأميم القناة لأعرف منذ تلك اللحظة أنها كانت ثورة وطنية بحق"، توفيق صالح ص٢٠.

(٧) السابق ص١٥-١٦.

(٨) حسن حنفي: برجسون، فيلسوف الحياة، المكتب المصري الحديث، القاهرة ٢٠٠٨ ص٢٢٣-٢٥٤.

(٩) توفيق صالح ص١٢-١٣.

(١٠) السابق ص١٠-١١/١٧.

(١١) السابق ص١٩.

(١٢) السابق ص٢٠.

(١٣) مثل المهندس صلاح عامر والمخرج أحمد بدرخان، السابق ص٨-٩.

(١٤) مثل أحمد بهاء الدين، محمد عودة، حسن فؤاد، السابق ص٣٤.

(١٥) السابق ص٣٤-٣٥.
(١٦) السابق ص٧٣-٨١/٨٢-٨٦.
(١٧) من الأجانب الباقين برونو سالفي، وألفيزي أورفانيللي، وسامي بريل. والمصريون هم وحيد فريد ووديد سري وعبد الحليم في التصوير. وأحمد ضياء الدين، وصلاح أبو سيف، وعز الدين ذو الفقار، ومحمود ذو الفقار، وفطين عبد الوهاب في الإخراج، السابق ص١٤-١٥.
(١٨) مثل المرحوم عطاء النقاش، وهاشم النحاس، ورأفت الميهي، ومدكور ثابت، السابق ص٣٧/٤٤/٤٦.
(١٩) السابق ص٧-٨/٣٩.
(٢٠) السابق ص١٧-٢١.
(٢١) أعجب نجيب محفوظ بفكرة "درب المهابيل". وكان معروفًا بأنه صاحب بناء روائي مخالف لحواديت السينما المصرية ليعطيها العمق المطلوب. وأخذه إلى حي سيدنا الحسين وشارع المعز ومقهى الفيشاوي حتى حارة سد هي "زقاق المدق" وأشار إلى المقهى والفرن وشباك حميدة. فكلاهما يشارك في الواقعية. وخشي عليه اتهامه بالشيوعية فرد عليه بعبارة سعد زغلول "هذه تهمة لا أنكرها، وشرف لا أدعيه"، السابق ص٢٢-٢٣.
(٢٢) السابق ص٣٦.
(٢٣) السابق ص٤٤-٥١.
(٢٤) "تعلمت في "صراع الأبطال" كيف على المخرج أن يتخذ قرارات فورية بها مواقف التصوير الصعبة خاصة تلك المشاهد التي تتضمن عددًا كبيرًا من الكومبارس والمجاميع (وكل أفلامي تحتوي على مثل هذه المشاهد)"، "في مشهد ثورة القرية كانت هناك مجاميع كثيرة مائة فلاح ومائة جندي وبعض الحيوانات... كان هذا المشهد مهمًا وصعبًا لاحتوائه على المجاميع"، السابق ص٣٩-٤٠.
(٢٥) "كما تمتع الفيلم بهارمونية الأداء من الممثلين. كان غسان كنفاني قد أعاد كتابة الحوار باللهجة الفلسطينية، لكن الممثلين أصلحوا الكثير من نطق بعض الكلمات لأنهم قالوا إن غسان قد تأثر باللهجة الشامية لإقامته الطويلة في لبنان"، السابق ص٧٩.
(٢٦) "لم أستمتع بصنع فيلم من الناحية التقنية والجمالية بقدر ما استمتعت في فيلم "السيد البلطي". برغم ذلك لم أتعذب بسبب فيلم مثلما حدث معي خلال مرحلتي الإنتاج والعرض"، السابق ص٥٨.
(٢٧) "كان المفروض أن يقوم بدور البطولة محمود مرسي وزكي رستم ولكن انتهى بإبراهيم عمارة وعزت العلايلي"، السابق ص٥٩.
(٢٨) "إنني أعتبر هذا الفيلم هو فيلمي الوحيد الذي قمت فيه بالاختيارات الجميلة والتقنية قبل البدء في التصوير ودرست كل التفاصيل. وقد قمت في هذا الفيلم باتخاذ بعض القرارات التقنية الجريئة" السابق ص٦١-٦٢.
(٢٩) السابق ص١٧.
(٣٠) "لذلك استخدمت الـDiffusers في بعض اللقطات لتقليل هذا التضاد الحاد بين الأبيض والأسود. وكان من المفترض أن تخفف الإضاءة من ثقل الماكياج بدلاً من أن تفضحه"، السابق ص٣٠-٣١.
(٣١) "وجلسنا طويلاً قبل بداية التصوير واتفقنا على قرارات تقنية لتخفيف تأثيرات جمالية معينة خاصة في استخدام فلاتر الألوان لفيلم أبيض وأسود لخلق زمنين مختلفين في لقطة واحدة متصلة. لذلك فإن "السيد البلطي" لم يكن بحاجة إلى تصحيح إضاءة خلال الطبع"، السابق ص٣١.

(٣٢) "وكان ذلك يتطلب قرارات تقنية أخرى أولها ضبط الإضاءة بحيث تتلاءم مع هذه السرعة..."، السابق ص٣٧.

(٣٣) السابق ص٦٢.

(٣٤) السابق ص٧٨.

(٣٥) "وكانت هذه هي المرة الأولى التي أستخدم فيها الموسيقى التصويرية بقدر كبير من الإصرار على الإتقان. كنت في أفلامي السابقة أتساهل إلى حد ما وأتحايل لأحصل على أفضل حل ممكن برغم عدم رضاي الكامل عن النتيجة النهائية. ولكن في "المخدوعون" كانت الموسيقى التصويرية مرضية لي، وتحقق تصوري عن دور الموسيقى في السينما"، السابق ص٧٨.

(٣٦) مثل: زكريا أحمد، محمد القصبجي، رياض السنباطي، أحمد صدقي، محمود الشريف، السابق ص١٢.

(٣٧) تم ذلك بفضل صلاح جاهين وعبد العظيم عبد الحق، السابق ص٦٢-٦٣.

(٣٨) "كنت أقرب بطبيعتي إلى الفكر اليساري من خلال التعاطف مع العمال الفقراء الذين كانوا يأتون إلى منزلنا وتقسو عليهم زوجة أبي. وبالطبع كنت متمرداً على تصرفاتها السلطوية فازداد تعاطفي مع هؤلاء الفقراء... أتاح لي وقتاً كافياً لقراءة بعض الكتب السياسية اليسارية"، السابق ص٣٧.

(٣٩) "في لقطة الطفل الذي يشرب حليب الماعز من المجذوب "قفة" جاءت ذبابة ووقفت على وجه الطفل. لم أوقف التصوير ولكن مدير التصوير ... أمر بإيقافه لأنه اعتاد على تصوير صورة جميلة. والسينما عنده هي "تجميل" الحياة"، السابق ص٣١.

(٤٠) "وإذا كانت معظم المشاهد الداخلية تمت في الاستوديو فقد حاولت أن أجعلها مطابقة للواقع إلى حد كبير. كما أنني نقلت بعض عناصر هذا الديكور إلى القرية في المشاهد التي تظهر فيها المشاهد الخارجية ممتزجة مع منزل البطلة حيث أيضا المدرسة ومسكن الطبيب"، السابق ص٣٨.

(٤١) "إذا قارنت هذا النظام (التليفزيون) بما كان يحدث في مؤسسة السينما فقد كانت أموال التمويل تتم فوراً من خزينة الدولة أي أن ميزانية الفيلم مدفوعة بأكملها قبل عرض الفيلم. وتظل هذه الأفلام محسوبة كخسائر حتى يُعرض الفيلم ويبدأ في استرداد المال والربح. وعندما تمت تصفية مؤسسة السينما كانت هناك عشرات الأفلام التي تنتظر العرض. ومع ذلك فقد باعوها آنذاك بالخسارة مع أن هذه الأفلام ربحت فيما بعد ما هو أكثر من الخمسة ملايين جنيه المزعومة. هل يمكن عندئذ أن تعتبر تجربة القطاع العام في السينما فاشلة أم أنه تم إجهاضها عمداً؟" السابق ص٥١.

(٤٢) السابق ص١٦/٤١-٤٢/٧١-٧٢.

(٤٣) "إنني كفنان لا أبيع معاناة هذا الشعب لكي "يتفرج" عليها المتفرج. إنني أريد من المتفرج أن يتوتر ويقلق ويفكر ويفهم ويشارك ويتألم ويتأكد من ضرورة البحث عن خلاص"، السابق ص٣، ٧٩.

(٤٤) "كانت عيناي تلتقطان صوراً للحياة اليومية في الشارع. وكان العمال والخدم الذين يأتون لمنزلنا يمثلون لي عالماً مختلفاً... كان هذا عالماً جديداً عليّ. وفي الأحياء الشعبية رأيت بشراً حقيقيين في الشوارع. ليس من المهم أن تعيش معهم لتعرفهم. يكفي فقط أن تكون لديك عين لاقطة، وعقل يفكر، وقلب يتعاطف"، السابق ص٦.

(٤٥) "في "درب المهابيل" تلقي النساء الماء من نوافذ وشرفات البيوت، ويرش صبي العجلاتي الماء أمام المحل في الصباح. هذه تفاصيل رأيتها عشرات المرات في الشوارع دون أن أكون في حاجة إلى أن أعيش في هذه الأحياء"، السابق ص٧.

(٤٦) السابق ص١٣-١٤.

(٤٧) من كلمات المخرج: "كنت أريد أن أقول إن الفقر يستخرج من البشر أبشع ما فيهم. كنت أريد أن أقول أنه ما لم يحدث تغيير كيفي حقيقي فإن ما حدث في "درب المهابيل" سوف يحدث دائمًا. ليس في الدرب وحده، ولكن في كل مكان"، "قضية الفقر تشغلني دائما، الفقر المادي الذي يولد الفقر الروحي الذي يكبلك بدوره عن أن تثور على هذا الفقر المادي. لذلك فإن السلاح هو العلم بأعمق معانيه، العلم الذي يجعلك تري فتثور... وإذا كنت قد حصلت على فرصة التعليم بينما حرم منها ملايين الفقراء فإني مدين لهم بأن استخدم علمي من أجلهم. وتلك هي الجملة التي وضعتها على لسان بطل "صراع الأبطال" لأن هذا هو ما أؤمن به إيمانًا لا يتزعزع"، السابق ص٣.

(٤٨) "جوهرها كان يدور حول ورقة يانصيب تنتقل من يد إلى يد حتى تنتهي إلى يد رجل عجوز يكسب اليانصيب. ولأنه رجل خيِّر ومتدين فقد هداه تفكيره إلى أن يقيم ليلة لأهل الله يوزع خبزًا وفول نابت على الفقراء ومع كل رغيف وبعض حبات الفول "نصف فرنك" بينما خطيب ابنته الذي يعمل مهندسًا يرى أن يستخدم هذا المال في افتتاح مصنع صغير للنسيج يعمل فيه الفقراء"، "فكرتي تدور حول الصراع بين فكرتين: إذا ما أتيح لك أن تصنع خيرًا للآخرين، هل تطعمهم وجبة عابرة أم تتيح لهم الفرصة أن يكسبوا عيشهم بأنفسهم؟ إنه الصراع بين التخلف والتقدم".

(٤٩) "فكرت كثيرًا وأعدت بناء القصة مع الإبقاء على جوهر الصراع فيها. لتنتهي بأن تنتهي ورقة اليانصيب إلى "درويش" يشبه رجلاً مجذوبًا كان يجلس عند الباب الأخضر في "سيدنا الحسين" ويضع على صدره النياشين، وأن تلتهم الماعز التي يسحبها وراءه الثروة التي هبطت عليه ولا يعرف قيمتها، وأطلقت على المعالجة الجديدة اسم (وعلى الأرض السماء)"، السابق ص٢٢-٢٤.

(٥٠) هو حوار عبد الحميد جودة السحار الذي كان أقرب إلى الثرثرة وبعض النكت والقفشات المصرية، السابق ص٢٦-٢٦.

(٥١) "يبدأ فيلم "المتمردون" ومع نزول التيترات بفكرة "العطش"، وفي الحقيقة إنني أراها جوهر الفيلم. كيف يمكن أن يتم توزيع الماء بشكل طبقي؟ لماذا المرضى في عنبر الدرجات الذين يدفعون نفقات علاجهم يجدون الماء بوفرة بينما يلهث مرضى عنبر المجاني الفقراء من العطش حتى أن طفلاً يمتص قطعة من "الزلط" حتى يتغلب على إحساسه بالعطش لكنه يموت في النهاية لأن الزلطة لا تعطيه إلا إحساسًا كاذبًا. مع فكرة العطش تتولد فكرة "التمرد". فالصهريج مملوء بالماء المخصص لمرضى عنبر الدرجات فقط. وفي لحظة غضب يصعد المتمردون إلى الصهريج يملئون أوانيهم الفارغة وقد انتابتهم مشاعر تقترب من الهستيرية"، السابق ص٥٢-٥٧.

(٥٢) السابق ص٦.

(٥٣) السابق ص٥-٦.

(٥٤) "صحيح أن السيد البلطي "الماضي" كان رجلاً قويًا، لكن البحر ابتلعه ولن يعود. ولا فائدة من انتظاره. ولا بد من مواجهة التطورات الجديدة (الحاضر والمستقبل) من خلال المنطق والعلم وتحرر الفكر"، السابق ص٣.

(٥٥) السابق ص٥.

(٥٦) "وإذا كنت قد رفضت معظم السيناريو وأعدت كتابته فقد احتفظت بهذا المشهد لأنه يصور أهمية العلم في مواجهة الاستسلام للخرافة"، السابق ص٣٨، "في أحد المشاهد كان البطل منكبًا على القراءة بحثًا عن تفسير للوباء وتحاول البطلة زوجته أن تنصحه بقليل من الراحة فيقول لها إنه كان قد حصل على فرصة التعليم بينما حُرم منها ملايين آخرون من الفقراء فإنه مدين لهم بأن يستخدم علمه من أجلهم"، السابق ص٤٣.

(٥٧) "بالنسبة لموضوع فيلم "درب المهابيل" أنا في البداية كنت عامل معالجة سينمائية تتضمن صدامًا بين الفكر الموروث وبين الفكر المرتبط بالواقع الاقتصادي وبالنظرة إلى المستقبل. كنت عامل في المعالجة لوتارية تكسب فلوس بالمصادفة، وفيها شخصية رجل يرى أن عمل الخير وصرف الفلوس في الخير أنه يعمل شوية فول نابت ويأكل كام واحد ويعطي قرشين صاغ لكل واحد وهو ماشي بعدما يأكل الفول النابت. والصدام مع أفكار هذه الشخصية يجيء من شخصية خطيب ابنته الذي يرى أن هذه النقود تستطيع أن تحقق نفعًا أكبر إذا ما تم توظيفها لفتح مصنع نسيج صغير يشتغل به عشرة من العمال العاطلين عن العمل، ويفتح بيوت عشرة عائلات بشكل دائم... الصدام بين الموروث وبين النظرة المستقبلية، النظرة إلى الغد بما تحمله من وعي"، رسائل توفيق صالح إلى سمير فريد ص١٨٦-١٨٧.

(٥٨) "لقد كان ما يشغلني في تطوير السيناريو هو التأكيد على الصراع بين الماضي والمستقبل"، توفيق صالح ص٦٠.

(٥٩) حاولت أن أعالج فكرة الفرق بين "التمرد" و"الثورة". فليس إسقاط نظام في لحظة غضب وتمرد يعني الثورة. وإنما مجرد تمرد سوف ينتهي إلى الفشل. الثورة تعني الرؤية والمنهج والهدف الواضح. لذلك فإن اسم الفيلم هو "المتمردون" وليس "الثوريون"، السابق ص٣/٥٤.

(٦٠) السابق ص٥٦.

(٦١) السابق ص٥.

(٦٢) "وإذا كان هناك رمز في المعالجة فهو رمز سياسي، إن جاز التعبير عندما غاب الأب لم يصدق أحد أنه غرق وابتلعه البحر. وحبكت الحواديت عنه أن جنية البحر قد اختطفته وتزوجته، وأنه لا يزال موجودًا، وسوف يظهر إذا تعرضت قرية الصيادين لأي خطر. إنهم يستندون على قوة غير موجودة. لذلك فإنهم لا يواجهون الواقع بأنفسهم، وهم دائمًا في انتظار الفرد المخلص بدلاً من أن يتحركوا كجماعة تتشارك في صنع مصيرها، السابق ص٦٠.

(٦٣) "صحيح أن السيد البلطي (الماضي) كان رجلاً قويًا، لكن البحر ابتلعه ولن يعود، ولا فائدة من انتظاره، ولا بد من مواجهة التطورات الجديدة (الحاضر والمستقبل) من خلال المنطق والعلم وتحرر الفكر"، السابق ص٦١.

(٦٤) "فبدلاً من أن يكون الابن هو الذي يتزعم مسيرة التطور فإن ابن العم (محمد نوح) هو الذي يمثل فكرة أن المركب الجديد تعني المستقبل الذي يجب الاستفـادة منها لنصنعه وأنه يمكن التدريب عليها تمهيدًا لأن يكون للصيادين مراكب مثلها"، السابق ص٦١.

(٦٥) "للأسف لم نستطع مشاهدة فيلم "الأيام الطويلة" حتى أحلل مضمونه، وهو الزعيم، ليس الفرد بل الجماهير. "بالطبع كان البطل هنا مختلفا عن أبطالي السابقين الذين كانوا يعانون من صراع داخلي بالإضافة إلى الصراع الخارجي. لقد كان بطل "الأيام الطويلة" أقرب إلى الأبطال الإيجابيين في الواقعية والاشتراكية. لكنني حاولت أن أخرج قليلاً من الحديث عن بطل فرد، فكان جزءًا من الدراما مهتمًا بتكوين الحزب. لقد كان هذا الجزء من الرواية ينتهي بهروب البطل لكنني جعلت خاتمة الفيلم هي أن يتخرج شباب جدد في العمل السياسي تعبيرًا عن أن من يصنع التاريخ ليس الفرد وإنما الجماهير"، السابق ص٢٦.

(٦٦) السابق ص٦٣.

(٦٧) "لقد بنيت فيلم "يوميات نائب في الأرياف" على عبارة موجودة بالفعل في رواية توفيق الحكيم" ما تزال كلمات مثل العدالة والشعب كلمات غامضة". وأردت أن تنسحب هذه العبارة على الحاضر، وربما المستقبل أيضًا"، السابق ص٦٦/٣.

(٦٨) السابق ص٦٦.

(٦٩) "إنهم يخرجون صندوق الانتخابات من الترعة ثم يحرجون جثة الفتاة ريم ويضعونها فوق الصندوق، إن تلك هي الجريمة الحقيقية... وكان ذلك سببًا في أن الرقابة رأت في موت الفتاة رمزًا لموت مصر"، السابق ص٦٩.

(٧٠) السابق ص٦.

(٧١) السابق ص٧٣.

(٧٢) "أعتبر فيلم "المخدوعون" بداية الوعي السينمائي الحقيقي بالنسبة لي بداية السيطرة على الحرفة. ويا ليتني حصلت على فرص صناعة الأفلام بعده. فربما عندئذ كنت أنجز ما أحلم به"، السابق ص٧٧/٣.

(٧٣) "... لنقضي شهرًا عند خالتي في عكا ويتركنا هناك. وما زلت حتى اليوم أذكر عكا وصفد في فلسطين"، السابق ص٥.

(٧٤) "لقد بدأت الفيلم بشخصية أبو قيس. أن واقعه بائس، وزوجته تنظر في حسرة إلى جارهم السائق الذي عاد من الكويت. وتتمنى أن يسافر زوجها مثله. ومن هذه اللحظة الدرامية انطلقت في جزء تسجيلي سياسي أكشف فيه كيف وصل هذا الشعب إلى هذه الدرجة من الهوان. كيف أن الواقع بكل ظروفه السياسية والاقتصادية القاهرة والمستمرة من الماضي إلى الحاضر تدفع أبناء هذا الشعب إلى السفر الذي قد يدفعون حياتهم ثمنًا له وينتهون إلى ألا يكون لهم في الثرى ضريح"، السابق ص٧٧.

(٧٥) "لذلك أيضا لم ألتزم بما جاء في الرواية من قيام سائق الشاحنة بأخذ متعلقات الضحايا بعد موتهم. فليست القضية عندي هي قضية سرقة أفراد. وإنما سرقة شعب ينتهي إلى الموت البطيء بسبب التخاذل والإهمال. إنني كفنان لا أبيع معاناة هذا الشعب..."، السابق ص٧٩.

(٧٦) منح الرئيس المخرج نيشان النيل على الرغم من الرقابة، السابق ص٤٠-٤٢.

(٧٧) السابق ص٥٢.

(٧٨) السابق ص٦٤.

(٧٩) السابق ص٦٩.

(٨٠) "عندما عرض المخرج فكرة درب المهابيل في باريس على محمود مرسي نصحه بأن ينتهي الفيلم بضياع المال"، السابق ص٢٢.

(٨١) "كانت هذه نهاية سعيدة متفائلة تتناقض مع النهاية القاتمة التي أردت أن ينتهي الفيلم بها. وتم هذا دون علمي"، السابق ص٣٣.

(٨٢) السابق ص٧٥.

(٨٣) السابق ص٥.

العلاقة بين الأدب والفن السابع

في السينما المصرية من ١٩٥٢ إلى ١٩٧٠

إبراهيم العريس

حتى وإن كان المطلوب مني في هذه المداخلة أن أتحدث عن أحوال العلاقة بين الأدب والسينما في مصر خلال ما يقرب من عشرين عامًا تبدأ مع أول سنوات الثورة المصرية لتتوقف مع بداية سنوات السبعين، أي بشكل إجمالي خلال فترة تتزامن مع حكم الرئيس الراحل جمال عبد الناصر الذي، وللصدفة، أثر عنه حبه لفن السينما من ناحية، وتطلعات أدبية مبكرة لديه قادته مرة إلى أن يكتب رواية من ناحية أخرى، هو الذي كان ثمة آلة عرض سينمائية في دارته يشاهد بفضلها أفلامًا عربية وأجنبية، أقول إنه إذا كان مطلوبًا مني أن أقصر حديثي على تلك المرحلة، أستميحكم عذرًا في أن أتجاوز ذلك منذ البداية لأرسم مقارنة بين وضعيتين وأتساءل بعدها عما إذا كان لي أن أستخلص معنى ما، من تلك المقارنة.

فنحن إذا نظرنا ناحية قائمة الـ١٠٠ فيلم التي تعتبر الأهم في تاريخ الفن السابع، في العالم، كما تضعها حينًا مؤسسات رسمية أمريكية (معهد الفيلم الأمريكي) أو أوروبية (معهد الفيلم البريطاني) أو صحف متخصصة (مجلة "سايت آند ساوند")، سنكتشف ندرة الأفلام المفضلة المقتبسة أصلاً عن أعمال أدبية.. وبشكل أكثر تحديداً: عن أعمال أدبية كبرى. فإذا انتقلنا إلى لائحة الأفلام المئة الأفضل في تاريخ السينما المصرية، سنكتشف أن جزءًا كبيرًا من هذه الأفلام مقتبس عن أعمال أدبية هي غالبًا روايات أو قصص طويلة أو حتى مسرحيات.

قلت إنني سأظل أتساءل حول ما إذا كان لي أن أستخلص من هذه المقارنة معنى ما.. لكنني لن أتوقف طويلاً عند هذا السؤال، ذلك أن همّ هذه الورقة محصور في مجال آخر: في مجال الحديث عن العلاقة بين السينما والأدب، بشكل عام، ثم خلال الفترة المصرية

المذكورة، والتي لا شك أنها تمثل العصر الذهبي لازدهار تلك العلاقة. ومن دون أن يكون في هذا أي حكم قيميّ، على جودة الناتج، سواء بالنسبة إلى الأدب أو إلى السينما. ذلك أن ثمة دائمًا إشكالية أساسية تتعلق بعملية الاقتباس الأدبي في السينما.. وهي إشكالية أود أن أبدأ بها هذا الكلام، من منطلق عام بعض الشيء.

فاليوم، إذا كان أبرز ما يعرض في الصالات السينمائية العالمية، فيلمان مقتبسان عن نصّين أدبيين، هما "أليس في بلاد العجائب" لتيم بورتون (عن رواية لويس كارول) و"شاتر أيلند" لمارتن سكورسيزي عن رواية لدينيس لاهان. وإذا كان فرانسيس فورد كوبولا يسعى لأفلمة رواية "على الطريق" لجاك كيرواك.. وإذا كانت المساعي في مصر متواصلة لتحقيق فيلم مقتبس عن رواية "شيكاغو" لعلاء الأسواني.. مع تجدد الحديث عن أفلمة "خالتي صفية والدير" لبهاء طاهر، أو "المهدي" لعبد الحكيم قاسم.. فإن هذه المساعي كلها ليست طارئة بل هي تنتمي إلى تقاليد قديمة جدًا لها في مصر عمر الفن السابع نفسه، جعلت من الرواية والقصة - والنصوص المسرحية - واحدًا من أسس تكوينها. ولئن لم تكن ثمة إحصاءات وافية في هذا السياق، يمكن لمن يحب التقدير، أن يفترض أن ما يزيد عن نصف الأفلام التي حققت في العالم كله طوال ما يزيد عن قرن، الآن، مأخوذ من تلك النصوص. وفي كلمات أخرى، يبدو الفن السينمائي وكأنه مجرد ترجمة لتاريخ الأدب المكتوب: ولعل أوفى دليل على هذا هو أن القسم الأكبر من النصوص التي أبدعها الإنسان، روائيًا وربما أيضًا مسرحيًا، في تاريخه ومنذ فجر البشرية، صار أفلامًا، ومرات ومرات بالنسبة إلى بعضه. ومع هذا يمكن أن نكرر من دون كبير مجازفة هنا، إن، من بين المائة أو المائتي فيلم، الأفضل في تاريخ السينما، وبحسب النقاد والمعنيين في كل مكان وزمان، نادرة هي الأفلام المأخوذة عن أصول روائية أو غيرها. ولعل في هذه الحقيقة تكمن المفارقة الأولى في هذا السياق. بل يمكننا هنا أن نزيد، أنه إذا استثنينا حفنة ضئيلة من مبدعين سينمائيين عرفوا كيف يجعلون أفلامهم الأفضل، اقتباسًا من الأدب، فمن الصعب القول إن الأفلام التي تحتل المكانة الأولى في تراتبية أحكام القيمة، بالنسبة إلى الإنتاج العام لكل مخرج من كبار

المخرجين، هي تلك التي اقتبسها عن الأدب. صحيح، مثلاً، أن جون هستون اقتبس هرمان ملفيل («موبي ديك») وجويس («الميت») ومالكولم لاوري («تحت البركان») وغيرهم، بيد أن أفضل أفلامه (ومنها «المدينة المتضخمة» و«شرف آل بريزي» وغيرهما) تبقى تلك التي كتبت أصلاً للسينما، بما فيها «المنحرفون» الذي كتبه آرثر ميلر للسينما لتلعبه زوجته آنذاك مارلين مونرو. وصحيح أن مبدعًا مثل آكيرا كوروساوا، اقتبس أعمالاً كبيرة كثيرة له من أعمال أدبية (بما في ذلك «راشومون» و«ران» و«قصر العنكبوت»...)، لكن أفلامه الكبرى (مثل «الساموراي السبعة» و«أن تعيش» و«أحلام»...) تبقى تلك التي وجدت مباشرة على شكل سيناريو سينمائي.

والحقيقة أن هستون وكوروساوا، ليسا سوى نموذجين لمبدعين كان الاقتباس من الأدب ظاهرة أساسية في مسار عملهم... مثلهم في هذا مثل ستانلي كوبريك وأورسون ويلز، وحتى تيم بورتون في زمن أقرب إلينا. فما الذي يمكن استنتاجه من هذا الكلام؟

ببساطة: أن الأدب غذّى الفن السينمائي إلى درجة ندر معها أن نجد اليوم عملاً أدبيًا لم يؤفلم، من دون أن يعني هذا أن الأفلمة كانت دائمًا موفقة، فالحال أن كل أفلمة لنص أدبي، تعتبر في شكل أو في آخر خيانة لهذا النص... إذ نعرف أن الترجمة – مهما كانت دقيقة – من لغة إلى لغة أخرى، تعتبر خيانة، فكيف إذا كانت من فن إلى فن آخر يختلف عنه لغة ومضمونًا وأساليب وجمهورًا أيضًا. ويقودنا هذا طبعًا إلى ذلك الموقف الذي اعتاد القسم الأعظم من الكتاب أن يقفوه ما إن ينجز عمل سينمائي مقتبس عن نصوصهم... فهو في معظم الأحيان موقف سلبي يراوح بين أقصى حالات الغضب (والنموذج الأشهر على هذا الكاتب الجماهيري الأمريكي ستيفن كينغ الذي اعتبر أن المخرج المبدع ستانلي كوبريك قد أساء إلى روايته «إشراق» حين أفلمها)، وأسمى درجات التسامح (والنموذج هنا نستقيه كذلك من عمل لستانلي كوبريك هو «برتقال آلي»، حيث إن كاتب النص أنطوني بارغس، قال بعد مشاهدته الفيلم إنه لا

يشعر بقربه من نصّه، لكنه يجد نفسه أمام عمل رائع لكوبريك بصرف النظر عن الأصل). والأمثلة في هذا الصدد كثيرة. بل ربما يكون عددها عدد الأفلام المقتبسة نفسها، إذا وضعنا الكتّاب الراحلين جانبًا، وضربنا صفحًا عن غضب دارسيهم أو وارثيهم أو رضاهم...

غير أن المسألة، في نهاية الأمر، لا علاقة لها بالنيات، حسنة كانت أم سيئة. فالأمر، كما ذكرنا أعلاه، هو أن المبدعين الكبار حين يتناولون عملاً له وجود سابق على فنهم – على شكل رواية أو مسرحية أو قصة قصيرة... أو غير ذلك – لا يتناولونه لترجمته حرفيًا، أو لمجرد تقديمه سينمائيًا، بل كذريعة لعمل جديد، قد يكون مختلفًا كليًا: إنه نوع من الاستحواذ على النص/ الذريعة، يشبه استحواذ السينمائي على سيرة ذاتية، أو قضية اجتماعية، أو فصل من التاريخ، أو مواقف كوميدية أو أي شيء من هذا القبيل. فأن يأخذ لورانس أوليفييه، مثلاً، أو كينيث برانا، مسرحية «هاملت» لتحويلها فيلمًا سينمائيًا مسقطًا أحداثه أو جوهره على العصر الراهن، انطلاقًا من ألوف التفسيرات التي وجدت خلال الزمن الفاصل بين ولادة المسرحية وولادة الفيلم، هو أشبه، تمامًا، بما فعله شكسبير نفسه حين استحوذ على الحكاية الأصلية والقديمة لأمير الدنمارك – سواء كان اسمه هاملت أو غير ذلك – محولاً إياها إلى مسرحية تقول زمنه (أي زمن شكسبير) وأفكاره وسيكولوجيته الخاصة. وذلك ببساطة لأن كل عمل فني إبداعي كبير، إنما هو إعادة قراءة له على ضوء الزمن الراهن، ما يعني تحديثه وتبديله وأفلمته، فيصبح عملاً معاصرًا، ينتمي إلى لغة الفنان المعاصر نفسه. وفي هذا المعنى تكون السينما الكبيرة قد فعلت فقط ما فيه عصرنة العمل القديم، أو حتى الجديد... إعادة تفسير له، إعادة توظيف له. وطبعًا مبدعون من طينة أنطوني بارغس (صاحب نص «برتقال آلي») يمكنهم أن يفهموا هذا... لكنه عسير على الوصول إلى كاتب من طراز ستيفن كينغ (صاحب «إشراق»). ولعلنا، في هذين النموذجين قدمنا مدخلاً يصلح لفهم ذلك التناحر الدائم بين النص والفيلم.

انطلاقًا من هنا، إذن، يمكن مواصلة الحديث للتوقف مجدداً، عند واقع قد يكون فيه تفسير منطقي لحقيقة أن الآداب الكبرى لا تزال حتى اليوم عصيّة على الاقتباس، من النص المكتوب إلى الفيلم المصور... وحتى حين يجازف مبدع ما باقتباسها، لا ينتج أعمالاً سينمائية كبيرة، إلا حين تكون خيانة النص أكبر. ولعل المثال الأسطع على هذا هو أعمال مثل «ثلاثية نجيب محفوظ» و«آل بودنبروك» لتوماس مان ونصوص جويس وبروست وسيلين وموتسيل وكافكا الكبرى. إذ صحيح أن أعمالاً كثيرة من هذه قد أُفلمت... ولكن بعد أن أُفقدت جزءًا كبيرًا من روحها وهندستها وأسلوب مبدعها... حيث نعرف أن الضحية الأولى في كل عملية اقتباس فن من فن آخر، هو هذه الأقانيم الثلاثة... ولما كان المبدع هو، في الدرجة الأولى، أسلوبه، نتساءل: أي أسلوب هو ذاك الذي يبقى – أو بقي – من نقل ثلاثية محفوظ إلى الشاشة على يد حسن الإمام؟ و «الجبل السحري» كان قيّد لها مخرج كبير هو شلندورف كي يؤفلمها، لكن النتيجة كانت صفراً. فما الذي حدث؟ في الحالتين، وعلى تفاوت في الموهبة والقدرة على استيعاب العمل والفكر الذي وراءه، أراد الإمام أن يحقق الثلاثية فوقف عند أحداثها. أما شلندورف، فهو تغلغل داخل نص مان إلى درجة فقد معها السيطرة على دوره كمخرج فأتى الفيلم سطحيًا، ترجمة حرفية بالصورة، لنص حافل بالأفكار والتأملات.

مقابل هذا عرف فرانسيس فورد كوبولا، حين استبدت به الرغبة في أفلمة «في قلب الظلمات» لكونراد، كيف يأخذ من ذلك العمل الصعب جوهره، ليرميه داخل فيلم له عن حرب فييتنام («يوم الحشر... الآن») وكذلك فعل كوروساوا حين أفلم «الملك لير» لشكسبير، أو «الحضيض» لغوركي، أو حتى «الجريمة والعقاب» لدوستويفسكي: أخذ جوهر العمل ومعانيه العميقة، مزج أسلوبه الخاص كمخرج من بيئة يابانية، بأسلوب دوستويفسكي الإنساني السمات... أو أسلوب شكسبير أو غوركي، فكانت النتيجة أعمالاً لكوروساوا... ولا لأحد غير كوروساوا...

هذا بالنسبة إلى الأعمال الأدبية – أو المسرحية – الكبرى، أما بالنسبة إلى الأعمال «الصغرى»، ولو كانت لكتّاب كبار، فإن الأمور تبدو دائمًا أسهل: أفلمة «روميو وجولييت»

أسهل ألف مرة من أفلمة «عطيل»... وذلك ببساطة لأن العمل الأول برّاني، فيما الثاني جوّاني. وكذلك الحال بالنسبة إلى محفوظ: ليس تحويل «أهل القمة» أو «الحب تحت المطر» أو «الحب فوق هضبة الهرم» أو حتى «قلب الليل»، سوى لعبة سهلة مقارنة بأفلمة «الثلاثية» أو «أولاد حارتنا» أو «الحرافيش...».

أفلمة الآداب الصغرى، سواء كانت لكتّاب كبار، أم كانت «صغرى» بسبب انتمائها إلى أنواع أدبية ثانوية، كالرواية البوليسية أو رواية التجسس، أو الرواية التاريخية أو نصوص الرعب وما شابهها، عملية أكثر سهولة، حتى وإن كانت تبقى – دائمًا – متسمة بخيانة ما.

الحالة المصرية خلال عشرين عامًا من عمر الجمهورية

إذن، إذا كان من الصعب القول ان ثمة أفلامًا كثيرة أُخذت عن روايات أو نصوص أدبية أخرى، من بين الأفلام المائة التي تعتبر – بإجماع النقاد والمؤرخين – أعظم الأفلام في تاريخ الفن السابع في العالم، فإن هذا القول كما أسلفنا لا يبدو بعيدًا من الصواب إن نحن تحرينا تاريخ السينما المصرية في شكل عام وحاولنا معرفة أي أفلامها المئة هي الأفضل. فمن «الأرض» ليوسف شاهين (المأخوذ عن رواية عبدالرحمن الشرقاوي) إلى «الحرام» لهنري بركات (عن رواية يوسف إدريس) إلى «بداية ونهاية» و«القاهرة ٣٠» المأخوذين عن روايتين لنجيب محفوظ، من إخراج صلاح أبو سيف، مرورًا بعشرات الأعمال الكبيرة الأخرى في السينما المصرية، عرفت هذه السينما كيف تنهل من التراث الرائع والعريق للأدب الروائي والقصصي المصري. بل ثمة كتّاب كبار نُقل معظم أعمالهم إلى الشاشة السينمائية. وثمة كتّاب كتبوا مباشرة للسينما، كما فعل نجيب محفوظ حين كتب «درب المهابيل» لتوفيق صالح، أو أمين غراب حين كتب «شباب امرأة» لصلاح أبو سيف، ثم حولها إلى رواية منشورة.

نريد من هذا أن نقول، طبعًا، إن العلاقة بين السينما المصرية والأدب الروائي والقصصي في مصر، كانت على الدوام علاقة وثيقة... وهي لا تزال هكذا حتى اليوم،

على رغم السقوط المدوي للسينما المصرية في أحضان الهزل وسينما المغامرات التي من الصعب تصور تحدّرها من نصوص أدبية جدية. ولكن يكفي أن يقتبس وحيد حامد، على سبيل المثال، رواية «عمارة يعقوبيان» لعلاء الأسواني، ليحقق مروان حامد فيلماً سرعان ما يكون الأبرز في مصر خلال السنوات الأخيرة.

والحقيقة أن علاقة الأدب بالسينما في مصر، بدأت كما تعرفون باكراً، وربما قبل البداية الرسمية للإنتاج السينمائي المصري في فيلم «ليلى» لعزيزة أمير، إذ نعرف أن بعض أهل السينما فكّر بأن يكون فيلم مقتبس عن رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل، أول فيلم مصري (علمًا أن مؤرخين كثراً يرون، خطأً، أن «زينب» هي بدورها الرواية المصرية الأولى). طبعًا تأخر ظهور «زينب» شهوراً قليلة عن «ليلى»، فكان واحداً من أول الأفلام، وبداية سعيدة لتحوّل أعمال أدبية مصرية كثيرة إلى أفلام، وليس فقط بالنسبة إلى نصوص كلاسيكية وواقعية حملت تواقيع كبار أدباء مصر، نصوصًا، وكبار مخرجيها، تحقيقًا. وهذا من دون أن نصل إلى الحديث عن اقتباسات مصرية (سعيدة أو غير سعيدة) لأمهات الروايات والمسرحيات العالمية، حيث إن هذه حكاية أخرى... ونعرف طبعًا في هذا السياق أن كل أنواع الأدب المكتوب في مصر، عرفت طريقها إلى الشاشة، بما في ذلك النصوص الأكثر تجريبية، مثل «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان («الكيت كات» لداود عبد السيد) أو «سارق الفرح» لعبد السيد نفسه، عن قصة لخيري شلبي... والنصوص الأكثر صعوبة («الجبل» لفتحي غانم في فيلم من توقيع خليل شوقي. وهذا الفيلم يحيلنا طبعًا إلى شبيه له، جزئيًا في موضوعه، هو تحفة شادي عبد السلام الوحيدة – في مجال الفيلم الروائي الطويل – «المومياء»، الذي يعتبره كثر مبنيًا على سيناريو أصلي، مع أنه في حقيقته يجمع بين رواية «الجبل» ونص علمي للمعماري الكبير حسن فتحي هو «العمارة مع الشعب»، الذي كان بدوره في أصل «الجبل»)، أو حتى النصوص الأكثر جرأة، سياسيًا على الأقل، مثل «الكرنك» و«ميرامار» عن روايتين لنجيب محفوظ...

طبعًا لا يمكننا أن نورد لائحة كاملة بكل ما نقلته السينما المصرية عن الأدب المحلي، لكننا في المقابل قادرون على التأكيد أن هذا النقل يشمل الكتّاب جميعاً،

من يحيى حقي («قنديل أم هاشم») إلى طه حسين («دعاء الكروان» و«الوعد الحق» و«الحب الضائع»... إلخ) وفتحي غانم («الرجل الذي فقد ظله»)... وصولاً إلى بهاء طاهر (المبدع الذي إذا كانت السينما خسرت روايته الرائعة «خالتي صفية والدير» لمصلحة التلفزيون، فإن فيلمًا مقتبسًا عن روايته «نقطة النور» هو الآن قيد التحضير)، إلى إبراهيم أصلان ويوسف إدريس (الذي اقتبس في السينما مرات عدة، وما زالت أعمال كثيرة له، منها روايته الرائعة «البيضاء» تنتظر أفلمة ما...) وطبعًا يوسف السباعي (الذي كان كاتبًا سينمائيًا محترفًا، مدّ الأيديولوجية الناصرية بأعمال كثيرة... ومع هذا يظل أفضل اقتباس سينمائي لعمل من أعماله، فيلم «السقا مات» لصلاح أبو سيف) من دون أن ننسى محمد عبدالحليم عبد الله برومانسياته التي كادت تكون وقفًا على المخرج أحمد ضياء الدين، وسعد الدين وهبة الكاتب الذي مدّ السينما بأفلام أخذت عن مسرحيات له وأخرى عن قصص قصيرة، كما مدّها بعدد من أفضل السيناريوهات، والحقيقة أننا، هنا، في مجال الحديث، عن كتّاب السيناريو في مصر، سيكون مفيدًا أن نذكر أن عددًا كبيرًا من أفضلهم إنما جاء من الكتابة الأدبية، لا من معاهد السينما، إذ نعرف أن وحيد حامد كان أصلاً كاتبًا للقصة القصيرة وكذلك حال مصطفى ذكري (صاحب «عفاريت الأسفلت» بين أعمال مميزة أخرى). وفي المقابل يُذكر بالخير الكاتب يحيى عزمي، الذي أتي من دراسة السينما في موسكو، ليكتب، عن قصتين مدموجتين ليحيى الطاهر عبد الله واحدًا من أفضل السيناريوات المقتبسة عن عمل أدبي: «الطوق والأسورة» الذي حققه خيري بشارة.

ونحن إذا كنا ذكرنا في هذه العجالة، هذه الأسماء، نعرف أنها ليست كل الأسماء، حيث ندر – في الحقيقة – أن كان هناك كاتب مصري، وتحديدًا بين عامي ١٩٥٢ و١٩٧٠، لم يتدخل في مهنة الكتابة للسينما، وأحيانًا في الكتابة عنها (يحيى حقي مثلاً، أو حتى صلاح عبد الصبور). غير أن ما يمكن رصده خلال العقود الأخيرة هو ذلك التضاؤل في وتيرة العلاقة بين النوعين الإبداعيين. وإذا كنا نعرف أن فيلمًا لعلى بدرخان مأخوذًا عن قصة «أهل القمة» لنجيب محفوظ، شكّل البداية الحقيقية للنهضة

التي عرفت في ثمانينيات القرن العشرين بـ «الواقعية الجديدة» (محمد خان، خيري بشارة، داود عبد السيد، عاطف الطيب...)، فإننا نعرف أيضًا، أن انفتاح أصحاب هذا التيار على الواقع المصري المثير، غالبًا، لغضبهم، جعلهم ينطلقون في أفلامهم من رؤى صيغت مباشرة للسينما، ما حرم السينما المصرية من مواصلة طريقها في استلهام الأدب، ولا سيما منه أدب الستينات الذي كان ثورة مدهشة في أشكال الفن الروائي في مصر ومضامينه... وقد أدى هذا إلى إبعاد كتّاب كثر عن السينما، بحيث صارت من تراث الماضي تلك الظروف التي، مثلاً، جعلت توفيق الحكيم يكتب لعبد الوهاب، مباشرة، نصًا حُوِّل إلى ذلك الفيلم الظريف «رصاصة في القلب». ولكن، وكما ألمحنا، حين يحدث بين الحين والآخر أن يقتبس سينمائي واع نصًا أدبيًا، غالبًا ما يأتي الفيلم مميزًا: «الحب فوق هضبة الهرم» و«قلب الليل» لعاطف الطيب، «الكيت كات» لعبد السيد، على سبيل المثال لا الحصر... و«زيارة السيد الرئيس» لمنير راضي، عن رواية ليوسف القعيد...

السينما والأدب والتخلف الاجتماعي

ومن هنا فإن فترة الازدهار الكبرى في المجال الذي نتحدث عنه، تبقى محصورة خلال العشرين عامًا التي تعنينا هنا، علمًا بأننا في هذا السياق نفسه نوافق الزميل الناقد علي أبو شادي، حين يؤكد في دراسة قيّمة له، أن المرحلة الأبرز خلال فترة الازدهار التي نتحدث عنها هنا، تبقى سنوات القطاع العام، الذي أعطى الأدب الروائي والقصصي المصري، خير أعماله السينمائية، التي، إذ نعرف أنه يتناولها مرارًا في أحاديثه، نعفي أنفسنا من الوقوف عندها بالتفصيل... لكننا في المقابل لا بد أن نركز على واقع معيّن – مضاد للواقع الذي نرصده عالميًا – هو واقع أن بعض أفضل ما حقق في مصر خلال العشرين عامًا الأول من الحكم الجمهوري، كان الأفلام المأخوذة عن روايات.. بل إن في مقدورنا القول إن مجموع تلك الأفلام والتشجيع الرسمي وغير الرسمي على إنجازها، ساهما ليس فقط في اللعبة التنويرية، بل كذلك في تثوير

الذهنيات الاجتماعية وتطويرها. فمثلاً، حين تقدّم أعمال نجيب محفوظ، الناقدة في إشكال جدلي، أو أعمال إحسان عبد القدوس، أو يحيى حقي أو لطيفة الزيات أو حتى يوسف السباعي وغيرهم، وصولاً إلى طه حسين ويوسف إدريس وتوفيق الحكيم، عبر السينما، يعني ذلك أن ثمة في الأمر انتشاراً للأفكار التطويرية والتقدمية التي غالبًا ما حملتها تلك الأعمال.

بيد أن إشارتنا إلى هذا، تحيلنا مرة أخرى من البعد الاجتماعي، إلى البعد الفني لتدفعنا إلى التساؤل حول الجدوى الفنية من هذا، حتى وإن كنا نعرف أنه في مجتمعات كمجتمعاتنا، القضية فيها هي قضية التخلف الاجتماعي المخفور دينيًا ومجتمعيًا أكثر منه سلطويًا، تكاد مسألة الجدوى الفنية تكون ترفًا... أما النموذجان اللذان نرى ضرورة الاستعانة بهما لطرح أسئلتنا، الفنية هنا، فهما بالتأكيد نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس.. وليس فقط لأنهما كل في مجاله، اقتبسا في السينما أكثر من أي كاتب كبير آخر، ولا سيما خلال الفترة بين أواسط خمسينات القرن العشرين، وبداية سبعيناته، بل لأنهما الكاتبان الروائيان المقروءان أكثر من أي كاتب آخر في مصر والعالم العربي. ونبدأ طبعًا بنجيب محفوظ، في حديث نرى أن من المفيد أن ينطلق من مقارنة ما بينه وبين مجايله الكولومبي غابريال غارسيا ماركيز.

ماركيز – محفوظ وإحسان عبد القدوس

ما هو القاسم المشترك، غير الأدبي، الذي يجمع بين أبرز فائزين بجائزة نوبل للآداب عند نهايات القرن العشرين: نجيب محفوظ وغابريال غارسيا ماركيز؟

نعرف طبعًا أن أدب الاثنين هو من أكثر الآداب شعبية، في بلادهما وفي العالم، إلى حد كبير بالنسبة إلى ماركيز، وإلى حد لا بأس به بالنسبة إلى محفوظ. ونعرف أن الاثنين ينتميان– على عكس معظم فائزي نوبل المعاصرين – إلى ما كان يسمى بلدان العالم الثالث. وأن الاثنين حكواتيان من الطراز الأول. وأن كلا منهما عاش لأدبه... كما عاش من أدبه. ومع هذا ثمة قاسم مشترك آخر وأساسي يجمع بينهما هو انخراط

كل منهما في السينما، مهنيًا حتى. فماركيز الذي كتب عن السينما كثيراً، كان خلال زمن رئيس أهم مدرسة سينمائية في كوبا، وكان ابنه من متخرجيها ليصبح مخرجًا بعد ذلك. أما محفوظ فإنه، عدا كتابته السيناريوهات السينمائية، وعدا تأثر أدبه بالسينما وفنها البصري، وعدا انكباب أهم مخرجي مصر والمكسيك لاحقًا على تحويل نصوصه إلى أفلام، كان لفترة رئيس الهيئة المصرية للسينما، كما اشتغل لفترة أيضًا رقيبًا على السينما. ولنضف إلى هذا أنه إذا كانت السينما، في أمريكا اللاتينية وفي مصر، قد استفادت كثيراً من وجود الأديبين الكبيرين، كما من أدبهما، فإن في وسعنا أن نقول إن القاسم المشترك الآخر بينهما في هذا المجال هو أنه لئن كانت السينما اقتبست بعض أعمال ماركيز ومعظم أعمال محفوظ، فإن الأعمال الأساسية الكبرى لهذا وذاك، ظلت عصية على الفن السابع: لم يتمكن أحد حتى اليوم، على كثرة المشاريع والتطلعات، من تحويل "مائة عام من العزلة" أو "خريف البطريرك" إلى فيلم سينمائي، كما أن السينما ظلت بعيدة عن ثلاثة من أعمال محفوظ الأساسية "الثلاثية" و"الحرافيش" و"أولاد حارتنا". نقول هذا طبعًا، ونحن نعرف أن حسن الإمام حاول جهده في ثلاثة أفلام هي "قصر الشوق" و"بين القصرين" و"السكرية" (أجزاء "الثلاثية") كما أن ثمة نصف دزينة، على الأقل من أفلام اقتبست عن فصول "الحرافيش" - بينها تحفة سينمائية هي "الجوع" لعلي بدرخان - إضافة إلى الاستنكاف عن أفلمة "أولاد حارتنا" الذي كان مسألة رقابية - دينية، لا مسألة تقنية. ومن هنا السؤال: ماذا بقي من الأعمال الكبيرة لمحفوظ حين أفلمت؟ وما الذي "شاهده" الجمهور العريض من محفوظ على الشاشات؟

نحن إذا قرأنا الكتاب الرائد الهام الذي اشتغل زميلنا هاشم النحاس عليه وطوّره مراراً بإمعان سنخلص إلى ان الشخصيات شوهدت بالتأكيد. والعلاقات حضرت. وخصوصًا حضرت الأحداث. ولكن، في الحقيقة، بعد أن جرّد كل هذا من تلك الروح الداخلية ("الجوّانية" كما كان من شأن عثمان أمين أن يقول) التي ما كان يمكن لشيء غير اللغة أن يعبر عنها ويدخل القارئ في ثناياها. والحقيقة أن نجيب محفوظ كان دائمًا أكثر من أي شخص آخر واعيًا لهذه الحقيقة. فهو إذ كان أدرك باكراً أن

"كل ترجمة هي في نهاية الأمر خيانة في شكل أو آخر"، كان في إمكانه أن يطبق بالأحرى هذه القاعدة، على الترجمة من فن إلى آخر. ومن هنا، لئن سمح لنفسه بين حين وآخر أن "يخون" نصوص زملاء روائيين بتحويلها بنفسه إلى سيناريوهات سينمائية، فإنه ما كان في وسعه أبداً أن يخون نفسه بنفسه. ومن هنا كان – دائماً – رفضه القاطع لأن يكتب أي سيناريو في اقتباس عن عمل أدبي له. دائماً كانت الإغراءات كبيرة جداً، لكنه رفضها. كان من السهل على محفوظ أن يشتغل في اقتباس على "الوسادة الخالية" أو "أنا حرة" أو "النظارة السوداء" (روايات لإحسان عبدالقدوس) بناء على طلب صديقه صلاح أبو سيف أو حسام الدين مصطفى... وكان يدرك طبعاً أن مثل هذه الأعمال تعكس صورة ما للمجتمع وتقدم شخصيات من لحم ودم، لكنه كان يعرف أيضاً أن من المستحيل اعتبارها منتمية إلى الأدب الكبير، الأدب الذي يغوص عميقاً في بعده الإنساني والذي تلعب فيه اللغة التحليلية، لا السردية، دوراً أساسياً في إقامة العلاقة بين الحدث وشخصياته وبين القارئ. الأحداث والعلاقات في الأدب البسيط، هي المهمة، إضافة إلى وصف الأجواء الاجتماعية والخروج في نهاية الأمر بموقف وعظي فيه من "النهايات السعيدة" ما فيه. من هنا حين كان محفوظ يوافق على أن يشتري أحد حقوق رواية له لاقتباسها، كان يعرف مسبقاً، أن في إمكانه أن يعتبر الاشتغال على هذه الرواية أمراً خارجاً عن اهتماماته. هو تنتهي علاقته بنصه حين يصل إلى القارئ. بعد ذلك حر من يشاء "إعادة قراءة العمل" على مزاجه كما يريد. محفوظ يملك الرواية، أما المقتبس فإنه يملك قراءته لها، حتى ولو كانت قراءة خاطئة أو مبتسرة. وفي هذا الإطار تحمل دلالتها هذه الحكاية التي رواها لنا محفوظ بنفسه: "ذات يوم جاءني مخرج صديق يعرض عليَّ رؤيته الإخراجية لرواية لي كان اشترى حقوقها، ورفضت كعادتي الاشتغال على سيناريو لها. في الرواية كان المفروض أن تنتهي الأحداث بالقبض على الشخصية الشريرة – بطل الرواية – لكن رؤية المخرج اتجهت صوب نهاية سعيدة، وقال لي: في النهاية سنجعله يتوب ويتزوج حبيبته ونجعل ختامها مسك. هنا بعد أن استمعت إليه صرخت بهدوء: "مسك إيه؟ ده مسكوه مش مسك".

تبدو هذه الحكاية، هنا، "نكتة" من تلك التي اعتاد محفوظ أن يرويها بظرف. لكنها تحمل كل دلالاتها، خصوصًا إذا عرفنا أن كاتبنا الكبير ترك للمخرج حرية رسم النهاية كما يشاء. يومها إذ روى هذا، ولاحظ استغرابًا على وجوهنا، قال: "حسنًا... إنها رؤيته وتفسيره. أما تفسيري فسيظل باقيًا بين صفحات الكتاب".

إذن، من المؤكد ان من يريد أن يعيش عوالم نجيب محفوظ حقًا، سيكون من الأفضل له أن يعود إلى كتبه، لا إلى الأفلام التي اقتبست منها. ومع هذا هناك، دائمًا، أفلام كبيرة أخذت عن أعمال محفوظية حتى وإن كانت لم تصل أبدًا في أهميتها الإبداعية الأدبية إلى شوامخه. وهي في قسمها الأعظم حققت ضمن إطار المرحلة التاريخية التي نتناولها هنا. ومن أبرزها طبعًا "القاهرة ٣٠" (عن "فضيحة في القاهرة" الاسم الأصلي لـ"القاهرة الجديدة") و"بداية ونهاية" لصلاح أبو سيف، و"الاختيار" ليوسف شاهين، و"قلب الليل" ثم خصوصًا "الكرنك" و"أهل القمة" لعلي بدرخان، علمًا أن "أهل القمة" المأخوذ عن قصة قصيرة لمحفوظ، يظل واحدًا من أقوى وأجمل الأفلام التي افتتحت ما سمي آخر السبعينيات – بداية الثمانينات، من القرن العشرين 'الواقعية الجديدة' في السينما المصرية. والحقيقة هي أن معظم بدايات شيء ما.. في السينما المصرية ثم فى التلفزة – تحمل إما اسم نجيب محفوظ أو بصماته، بدءًا من "مغامرات عنتر وعبلة" حتي مسلسل "حضرة المحترم"... من تسييس التاريخ، إلى الواقعية الاجتماعية، إلى سينما الجريمة والتشويق (من "لك يوم يا ظالم" إلى "الطريق" و"اللص والكلاب")، إلى السينما السياسية العنيفة في انتقادها ("ميرامار" و "ثرثرة فوق النيل" بين أعمال أخرى)، إلى سينما سيكولوجية التحليل الجنسي ("السراب" لأنور الشناوي)، مرورًا طبعًا بسينما التأريخ الاجتماعي للشخصية المدينية في مصر ("الثلاثية" حتي كما حققها حسن الإمام، و"زقاق المدق" و"خان الخليلي")... بل يمكننا أن نقول هنا إن الفضل يعود إلى محفوظ، حتى، في مجال ولوج السينما المصرية عالم السينما المتحدثة عن السينما وحياتها الخفية ("المذنبون" عن قصة قصيرة له، وخصوصًا "الحب تحت المطر"). والحقيقة أن هذا كله يضعنا أمام واقع أساسي هو واقع ارتباط بعض أفضل أعمال أهم مخرجي مصر ليس بأدب محفوظ وحده،

بل بإطلالته الواعية على فن السينما. ذلك أن الأفلام التي ذكرنا، والتي لم نذكر، حملت دائمًا تواقيع شاهين وأبو سيف وسعيد مرزوق وحسين كمال وعاطف الطيب (خصوصًا في التحفة المقتبسة من "الحب فوق هضبة الهرم") وعلي بدرخان، وعشرات غيرهم سواء أكانوا من مبدعي السينما الذين تعاملوا مع محفوظ مباشرة، أو من الذين دخلوا أجواء أعماله في شكل غير واع.

والحال أن هذا كله يدفعنا إلى السؤال عن السبب الحقيقي الذي جعل واحدًا من أقرب أصدقاء نجيب محفوظ إليه، وهو الفنان توفيق صالح - والذي كان من شلة الحرافيش أسوة بأحمد مظهر - يستنكف عن الاشتغال على نص كبير - أو صغير - من نصوص نجيب محفوظ محوّلا إياه إلى فيلم. ذلك أنه كان دائمًا يسأل - وكاتب هذه السطور طرح عليه، مرة، هذا السؤال وكنا معًا في سيارة توفيق صالح، ومعنا الأستاذ محفوظ يستمع إلينا من دون تعليق - لماذا لم يكن هو من يشتغل على تحويل "الثلاثية" إلى ثلاثة أفلام؟ فيضحك ويجيب: أفعل عندما يقبل الأستاذ أن يكتب السيناريو بنفسه! وكان واضحًا أن جواب توفيق صالح تهرّب لا أكثر، لأنه - وأكثر من أي شخص آخر - كان يعرف أن الأستاذ لن يفعل! ومع هذا، نعرف أن واحدًا من أكثر أفلام توفيق صالح شعبية كان "درب المهابيل" وهو عن قصة وسيناريو لنجيب محفوظ. فلم كان هذا الانتماء السينمائي لمحفوظ من طريق عمل كوميدي خفيف يمكن نسيانه بسهولة، بينما نعرف أن توفيق صالح اقتبس معظم أفلامه من أعمال أدبية، لا سيما "يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم و"المتمردون" عن صلاح حافظ؟ مهما يكن من الأمر يمكن أن نقول دائمًا، أن توفيق صالح الذي كان شديد الاقتراب من عالم نجيب محفوظ، كان يري في أعماقه نفس ما كان يراه هذا الأخير: عجز السينما الكلي عن اختراق عمق هذا العمل... لا أكثر ولا أقل!

إذن؟

إذن، يمكننا ان نختم هذا الكلام هنا بالعودة إلى تأكيد أن الإنصاف يقتضي أن نقول إن أهل السينما بذلوا دائمًا جهودًا كبيرة - تجاوب معها نجيب محفوظ دائمًا -

لنقل أدبه إلى الشاشة، لكن الواقع يدفعنا إلى القول إن هذا الأدب لا يزال عصيًا على ذلك. وربما في انتظار أن تخلق لغة سينمائية جديدة تكون أكثر قدرة على التوغل داخل أدب هو، على الورق بين دفات الكتب، واحداً من أعظم الآداب العربية في القرن العشرين، وفي مكانة متقدمة في الأدب الاجتماعي، في العالم كله.

حياة الطبقة الوسطى وتحرر المرأة

هذا بالنسبة إلى نجيب محفوظ، أما بالنسبة إلى إحسان عبد القدوس، الذي هو الآخر نقل القسم الأكبر من رواياته وقصصه إلى أفلام سينمائية، وكان لنجيب محفوظ مساهمات أساسية في ذلك، فإنه لا بأس أن نذكّر عند الحديث عنه بما قلناه مراراً أعلاه وهو أنه من المعروف عادة أن الأدب الكبير، التأملي والفكري، يبدو عصيًا على التحول إلى أفلام سينمائية، أو إلى أي نمط فني آخر عدا كينونته الأدبية الصرفة، وفي المقابل يبدو الأدب الصغير طيّعًا، قادراً على التحول بسهولة. ومن هنا، حتى وإن كانت شهرة الأفلام التي تعد بالعشرات والتي اقتبست عن نجيب محفوظ، كبيرة جداً، فإن حظ إحسان عبد القدوس مع السينما يبدو أكبر من حظ نجيب محفوظ معها. وطبعاً لا نود بهذا الكلام ان نقلل من شأن أدب صاحب "أنا حرة" و"لا أنام" و"بئر الحرمان"، بل إن كل ما نريد قوله هو أن لغة عبد القدوس الأدبية كانت دائمًا لغة بسيطة، تحاول أن تخدم المواضيع والأفكار، لأن لها الأفضلية لديه، بدلاً من جعل هذه تخدم اللغة الأدبية وأبعادها. في شكل عام، كانت روايات عبد القدوس وقصصه وحتى نصوصه التي كتبت للسينما مباشرة، تنطلق من رغبة في قول شيء ما: القضية الوطنية، أو حرية المرأة، أو التصدي للظلم الاجتماعي وقضايا العائلة، قبل أن يتحول هذا الأدب إلى انتقاد مباشر أو موارب لبعض سمات تاريخ مصر الحديث. ومن هنا ولأن عبد القدوس كان يتوجه إلى قارئه مباشرة راغبًا في أن ينقل إليه موقفًا ما، كان يتوخى أن يكون أدبه أدبًا شعبيًا سرديًا، يركز على الأحداث والعلاقات كما على سيكولوجية الشخصيات،

وهي أمور قادرة دائمًا على الوصول إلى متفرج الفيلم كما إلى قارئ النصّ بسهولة. ومن هنا إذا كان في وسعنا أن نقول أن أدب نجيب محفوظ قدم خدمات جلي للسينما المصرية رافعًا من شأن مواضيعها وأفكارها، فيمكن القول إن أدب إحسان عبد القدوس استفاد من السينما كثيرًا وأعطاها في المقابل اعمالاً قد يصعب اعتبارها علامات في تاريخ السينما، لكنها بالتأكيد علامات في تدوين مسيرة المجتمع المصري أو طبقاته الوسطى على الأقل.

ومن هنا لم يكن غريبًا أبدًا أن يعرف المخرج المقدم على تحقيق فيلم عن نص لعبد القدوس أنه يقدم عملاً مضمون النجاح، فيما كان المقدم على تحقيق عمل مقتبس عن محفوظ يعرف انه يجازف. ولعل في مقدّم مبدعي السينما الذين اكتشفوا الخصوصيات "السينمائية" لأدب عبد القدوس، صلاح أبو سيف، الذي حين ترسخ انتصار الثورة المصرية بقيمها الحديثة والواعدة أواسط خمسينات القرن العشرين، ورأى أن من المناسب "الآن" ترك الواقعية الاجتماعية وقضايا الفساد والصراعات الطبقية جانبًا، للاهتمام بتحقيق أفلام تعكس ما تتطلع إليه القيادة الجديدة من نهوض بالطبقة الوسطى في المجتمع والبحث عن قيم عصرية وأخلاقيات مدينية جديدة، وجد نفسه يتجه من فوره إلى أدب إحسان عبد القدوس، ويكلف – بالتحديد – نجيب محفوظ بكتابة سيناريوهات بعض أبرز أعمال هذا الأدب. ونتجت من هذا أفلام عدة حققت في زمنها نجاحات شعبية مدهشة. بل ربما كان في وسعنا أن نقول أن تلك الأفلام (ومن بينها طبعًا "النظارة السوداء" و"لا أنام" و"أنا حرة" و"الطريق المسدود") قدمت، إلى نجاحاتها التجارية المدهشة، خدمات فكرية للثورة المصرية كاشفة عن ارتباط تلك الثورة بأفكار الطبقة الوسطي، ما سهّل وصولها حتى إلى الشرائح الاجتماعية المدينية خارج مصر. ولن نكون مغالين هنا إن نحن لاحظنا كيف ان تلك الأفلام، أوصلت في طريقها نجومًا إلى قمة المجد (من نادية لطفي إلى عبد الحليم حافظ، على سبيل المثال)، كما بدلت من توجهات وأدوار فنانين راسخين (فاتن حمامة في "لا أنام")، وأوجدت جرأة جديدة في تعاطي السينما مع مواضيعها.

ولاحقًا، على رغم التغيرات التي جعلت إحسان عبدالقدوس وأدبه يبتعدان تدريجاً من التوجهات الأكثر راديكالية - وبالتالي ديماغوجية ومجازفة - للنظام المصري، ظل هذا الأدب يجتذب السينمائيين، وربما لهذه الأسباب بالذات، بحيث إن السينما - المعادية للثورة وتوجهاتها - ظلت تدين لإحسان عبدالقدوس ببعض أشهر أعمالها "الارتدادية" من "الرصاصة لا تزال في جيبي" إلى "إمبراطورية ميم" مروراً بـ"أبي فوق الشجرة"... وصولاً إلى اعمال مثل "يا عزيزي كلنا لصوص"... ولعل في إمكاننا هنا أن نفترض أن "سر" النجاح الكبير، الذي حققته هذه الأعمال، لا يكمن في مواقف عبدالقدوس التحليلية تجاه النظام، على تغيّره، والتي كان من شأنها أن تُري ملايين المتفرجين الطرق الأسلم لبناء الوطن، بقدر ما كمن في أن عبد القدوس كان الأقدر على التقاط نبض الطبقات الوسطى ليعبر عنها ويتابعها في سرعة تغيراتها و... جذريتها المواربة.

وإذ أتوقف هنا عند هذه الإشارات التي رأيتها ضرورية، بل نموذجية، لطرح موضوع علاقة السينما بالأدب خلال عشرين عامًا من تاريخ مصر الفني، أؤكد مرة أخرى أنها كانت السنوات الأكثر امتلاء بأعمال ربطت بين الفنين. ولم يكن من قبيل الصدفة، ان تخرج هذه الأفلام في إنتاجها عن النمط المعهود في تمويل الأفلام من قبل موزعين تجار. ذلك انه، وبشكل عام، إذا كان المستوى الفني للفيلم المقتبس عن عمل أدبي مضمونًا، ولو في حدود دنيا، فإن النجاح التجاري لم يكن أبداً مضمونًا، ولا سيما حين يطاول الاقتباس أعمالاً ذات مستوى (من روايات طه حسين، إلى شوامخ محفوظ، وصولاً إلى أعمال فذة مثل "السقا مات" و"الجبل" و"قنديل أم هاشم" أو غيرها من الأدب المصري الحديث)... ولا بد هنا أن نورد استثناءً مدهشًا، يخرج - زمنيًا عن الإطار المحدد لنا هنا - وفحواه أنه من بين الأربعة أو خمسة أفلام التي أنتجتها شركة "غودنيوز" وأنفقت عليها ملايين الدولارات، كان النجاح التجاري الوحيد من نصيب الفيلم الوحيد المقتبس من عمل أدبي، أي "عمارة يعقوبيان". ولعل في هذا الواقع مدعاة للتأمل.

وكخلاصة لهذا كله، لا بد أخيراً من العودة إلى ذلك الواقع البسيط القائل: نعم أن أفضل الأعمال السينمائية التي حققت في مصر – من دون أن تكون أنجحها – هي تلك التي اقتبست من أعمال أدبية... فكان إنتاجها مجازفة ومغامرة، ساعد على ترسيخها أن القطاع العام أخذ على عاتقه تمويلها في حقبة ما، فخلق لمصر تراثًا وفنًّا سينمائيين، كان نادرًا خلقه عبر أفلام كتبت أصلاً للسينما، إلا مع حفنة ضئيلة من مبدعين خلال الخمسينات (من بينهم شاهين وبركات وعاطف سالم وتوفيق صالح طبعًا)، ثم مع حفنة أوسع من المبدعين بعد ذلك (بدءًا بعلي بدرخان وعاطف الطيب، وصولاً إلى يسري نصر الله ورضوان الكاشف، ثم اليوم شبان السينما المسماة مستقلة.

قضايا سينمائية في الصحافة المصرية في الخمسينيات

مجلة "سيني فيلم" نموذجًا

فريدة مرعي

اهتمت الصحافة المصرية والعربية والأجنبية في مصر بالسينما حتى قبل أن تصبح فنًا. كانت السينما في بدايتها تعتبر اختراعًا علميًا يواكب في أهميته معظم الاختراعات العلمية التي سبقت الاختراع السينمائي أو عاصرته مثل اختراع أشعة رونتجن على سبيل المثال لا الحصر. وقد اهتمت الصحف على مستوى العالم ومنها صحف مصر بهذا الاختراع المذهل. وتحدثت عنه الصحافة المصرية إلى قرائها حتي قبل عرض الإخوة لوميير في ديسمبر ١٨٩٥، وقبل دخول السينما إلى مصر في نوفمبر عام ١٨٩٦. فقد كتبت مجلة "الهلال" في عددها الصادر في ١ مايو، ١٨٩٥ ص٦٧٠، وفي عددها الصادر في ١٥ مارس، ١٨٩٦ ص٥٥٦ تنبئ القراء بهذا الحدث العلمي الجليل. وظلت الصحافة هي همزة الوصل بين السينما والجمهور والجسر الذي يربط بين الاثنين منذ ذلك الحين وإلى أمد طويل حتى أضيفت إليها وسائل معرفية أخرى مثل الإذاعة والهاتف والتلفزيون ثم الإنترنت.

كان للصحافة الكثير من الأيادي البيضاء على السينما. فقد كان القارئ يجد فيها الإعلانات عن كل الأفلام المعروضة أو التي في سبيلها إلى العرض، كما كان يجد كل الأخبار عن الأفلام التي نفذت أو في طريقها إلى التنفيذ. كان يجد أيضًا الأخبار التي تشفي ظمأه عن الفنانات أو الفنانين الذين يحبهم، ويحرص على معرفة كل شيء عنهم. وقد ساعدت الصحافة القارئ بمقالاتها الطويلة النقدية على اختيار الفيلم الذي يذهب إليه أو لا يجب أن يضيع وقته فيه. ومن أهم ما قدمته الصحافة إلى السينما هو طرح قضاياها الملحة ومناقشتها مناقشة علنية مع القراء ومساندة أهل المهنة بل وتحريضهم المتواصل على عدم الاستسلام للقوانين الجائرة التي تضر بمصلحة الصناعة السينمائية أو بحقوق المتفرج. وسواء نجحت الصحافة في حل القضايا

السينمائية أو حل بعضها، فيكفيها شرفًا أنها طرحت القضية، ودافعت عنها، وساهمت في تنوير الجمهور بكل جوانبها وملابساتها.

وقد وقع الاختيار على مجلة "سيني فيلم" لعدة أسباب: أولها أنها مجلة سينمائية متخصصة لا يشغلها إلا الفن السينمائي، وبالتالي ركزت فيه كل جهودها، وكان لديها كل المساحة لكي تصول وتجول، وتطرح كل وجهات النظر. ثانيها أنها تقع بالضبط في نفس الفترة الزمنية التي تتناولها حلقة البحث وهي الخمسينيات والستينيات. وثالثها أنها استمرت لفترة طويلة (وهذا لم يكن معهودًا مع المجلات السينمائية التي كانت عمومًا عمرها قصير) مما أتاح الفرصة للمجلة لكي تناقش كل القضايا السينمائية باستفاضة ومن زوايا مختلفة لم تكن متوفرة مع المجلات الأخرى.

صدر العدد الأول من مجلة "سيني فيلم" (سينما الشرق سابقًا) في ١ مايو ١٩٤٨، بينما يطالعنا ناشرها ومديرها المسئول جاك بسكال في العدد ٥٣، الصادر في أول أكتوبر ١٩٥٢، أن المجلة ظهرت لأول مرة في يوم السبت ٢٥ أكتوبر سنة ١٩٤٧. ولا يوجد أي تبرير لهذا الخلاف في تاريخ الإصدار سوى أنه قد صدرت أعداد تجريبية قبل صدور العدد الأول. تولي جاك بسكال رئاسة تحريرها أيضًا ابتداء من العدد ٢٧، أغسطس ١٩٥٠. وهو متمصر من أصل أرمني. عمل مديرًا لسينما ميامي، ثم مديرًا للدعاية في الأفلام المصرية والأجنبية قبل تأسيس المجلة (صحافة السينما في مصر، المركز القومي للسينما، بحث مي التلمساني، ص ٣٥٠). وقد استمرت المجلة لمدة اثني عشر عامًا. ولم تتوقف إلا بعد موت صاحبها جاك بسكال في مايو ١٩٥٩ بمدة قصيرة، وكان عددها الأخير في أبريل ١٩٦٠. كان جاك بسكال له نشاط سينمائي واضح في هذه الفترة على مستوى النشر فأصدر أيضًا مع مجلته "الدليل السينمائي للشرق الأوسط" عام ١٩٤٧. وحين أصدر العدد الثاني من الدليل عام ١٩٤٩ أسماه "الدليل السينمائي للشرق الأوسط وشمال أفريقيا". ثم أصدر العدد الثالث والأخير عام ١٩٥١. وكان يغطي في هذا الدليل كل ما كان له شأن بالسينما كصناعة.

كانت المجلة يظهر نصفها باللغة العربية ونصفها الثاني باللغة الفرنسية والذي كان عبارة عن ترجمة لما كتب بالعربية أو العكس. وقد اعتمدت هذه الدراسة على الجزء المكتوب باللغة العربية. ونظراً لكثرة القضايا السينمائية المطروحة فقد اكتفت الدراسة بعرض ومناقشة القضايا المطروحة في المقال الافتتاحي في المجلة والذي كان بقلم صاحب المجلة ومؤسسها جاك بسكال. ورغم أن المجلة ظهرت في عام ١٩٤٧ إلا أن الدراسة ركزت على المجلة منذ عام ١٩٥٢ وهي الفترة المعنية في حلقة البحث.

والجدير بالذكر أن لغة جاك بسكال العربية كانت عالية المستوى، مثله مثل أي مصري أصيل. ولسنا على يقين إن كانت هذه لغته حقاً أم انه كان يملي أفكاره على أحد الكتاب ليصيغها له في عربية سليمة أو كان يكتب بالفرنسية ثم يترجمها له إلى العربية. ولعل دراسات أخرى تجيبنا يوماً على هذه السؤال.

وقد طرح بسكال العديد من القضايا. بعضها طرح بشكل سريع وعابر، وفي سطور قليلة مثل قضية إعفاء الفيلم الخام والآلات اللازمة لصناعة السينما من الرسوم الجمركية، وتحكم دور العرض الأجنبية بعروض الفيلم المصري، واختيار رقيب السينما من الحقل السينمائي وليس موظفاً إدارياً. أما البعض الآخر فقد طرح بشكل تفصيلي مطول، وعاد إليها أكثر من مرة مما يدل على أنها قضايا ملحة وهي التي سنتعرض لها في هذه الدراسة.

١- ضريبة البلدية

عانت السينما المصرية منذ بداياتها من كثرة الضرائب. وقد أصدرت الحكومة "ضريبة الملاهي" منذ أوائل الثلاثينيات على أن تضاف إلى ثمن التذكرة ويتحملها المتفرج. وقد وقفت الصحافة المصرية ضد "ضريبة الملاهي" منذ البداية وتحدثت كثيراً عن مساوئها وإضرارها بالصناعة السينمائية وتأثيرها على مدى إقبال الجمهور المصري

على دور العرض. بل طالبت أن يتحملها أصحاب دور العرض الأجانب الذين يربحون بدلاً من المتفرج المصري الفقير الذي يوفر طوال الأسبوع من قوت يومه حتى يستطيع أن يرفه عن نفسه قليلاً بالذهاب إلى السينما. وقد تصدت مجلة "الكواكب" ومجلة "فن السينما" ومجلة "النجوم" وغيرهما من المجلات في الثلاثينيات والأربعينيات لهذه الضريبة، ولكن دون جدوى، وكان لها أثرها السلبي، فقد انخفض عدد رواد السينما مما اضطر الكثير من دور العرض إلى تخفيض ثمن التذاكر حتى تشجع الجمهور على عدم الإحجام عن الذهاب إلى السينما. وما أن هدأت الأمور وامتثل الجمهور ودور العرض إلى "ضريبة الملاهي" حتى خرجت عليهم الحكومة بضريبة أخرى تسمى "ضريبة الهلال الأحمر" على أن يتحمل عبأها المتفرج أيضًا. وبالحساب البسيط نجد أن نسبة هاتين الضريبتين قد تصل إلى ثلث ثمن التذكرة تقريبًا "مما يعد عبئًا باهظًا على ميزانية المستغل (يقصد المستثمر) وبالأخص على ميزانية المتفرج". (سيني فيلم، العدد ٤٤، أول يناير ١٩٥٢). ثم يستطرد جاك بسكال في نفس المقال أن هذه الضريبة الجديدة التي تريد الحكومة أن تفرضها وتطلق عليها ضريبة البلدية وقدرها ١٠٪ وتحصَّل لحساب بلدية القاهرة ستكون "سببًا في إثارة التذمر في جميع الأوساط". وهي "لو طبقت فإنها ستأتي بضربة قاصمة إلى هذه الصناعة وتكون سببًا في خفض إيراد هذه الدور". فهي بلا شك ستضعنا أمام مشكلتين. أولاً إذا كان صاحب دور العرض هو الذي سيتحمل الضريبة وهو ما زال يعاني من آثار ضريبة الملاهي وضريبة الهلال الأحمر فإن كثيراً من دور العرض ستضطر إلى إغلاق أبوابها. وإذا أضفنا هذه الضريبة على ثمن التذكرة حتي يتحملها المتفرج فإن إيرادات دور العرض ستتأثر كثيراً بسبب إحجام الجمهور عن الذهاب إلى السينما. ويضطر كثير من المشتغلين في الصناعة السينمائية إلى البحث عن عمل آخر. ومثل هذه الضريبة مسيئة لكل الأطراف. ولن ينجو أحد من آثارها. فالمنتج والموزع والمستغل (المستثمر) كل منهم سوف يأخذ نصيبه منها. ويخلص في النهاية إلى مطالبة كل السينمائيين بالتمرد، لأنه "لا يمكن قبول مثل هذه الضريبة ويجب على أعضاء الأسرة السينمائية رفضها ومحاربتها بكل ما فيهم من قوة". (العدد ٤٤ ، أول يناير ١٩٥٢).

ولا يكف جاك بسكال عن إعلان حزنه وغضبه على هذه الضريبة. فهو يرى أن السينما المصرية كافحت على مدى خمسة وعشرين عامًا "بدون مساعدة أو عون حكومي أو تعضيد من المسئولين... وشقت هذه الصناعة طريقها طوال هذه السنوات واستطاعت الثبات على الرغم من العقبات التي وضعتها أمامها السلطات الرسمية" (العدد ٤٥، أول فبراير ١٩٥٢). ويعلق ساخرًا في نفس العدد "إننا نلاحظ ، أنه كلما احتاجت وزارة إلى المال، لجأت إلى السينما ففرضت عليها الضرائب... وكلما ألحت الحاجة إلى المال، وقع العبء على المنتجين والمستغلين... وكلما اعترضت ضائقة عضو في مجلس النواب أو الشيوخ، لأي سبب فاللوم يقع على السينما... واليوم، وقد طفح الكيل، تظهر بلدية القاهرة في الوجود، وتثبت كيانها، فتشرع في تقرير ضريبة، علاوة على مجموع الضرائب المفروضة من قبل،... والسبب بسيط : بلدية القاهرة في حاجة إلى مال... والمعين الذي لا ينضب، هو السينما. هذا على الرغم مما تعانيه من إهمال، ومن أنها لا تجد من يسدي لها يد المساعدة أو المعونة... والحكومة لاهية عنها، إلا فيما يتعلق بفرض الضرائب عليها". ويناشد المسئولين مخاطبًا ضمائرهم: "أليس من الأفضل، بدلاً من التحدي السافر، ووضع شتى العراقيل في طريق السينما أن يسعى المسئولون إلى مد يد المساعدة إلى السينما... وبدلاً من إثقال كاهلها بفرض الضرائب المختلفة، والعمل على قتل الوسيلة الوحيدة الرخيصة للتسلية البريئة، أليس من الأجدر تخفيف الأعباء عنها". (العدد ٤٥، أول فبراير ١٩٥٢).

ويلاحظ أن جاك بسكال حرص على نشر محاضر اجتماعات غرفة صناعة السينما المصرية بالكامل في مجلته. وفي محضر الاجتماع الذي عقدته الغرفة يوم السبت الموافق ١٢ يناير ١٩٥٢ نجد هذه الفقرة تحت عنوان: مشروع فرض ضريبة جديدة على دور العرض تحصلها بلدية القاهرة، "بخصوص ما انتمى إلى الغرفة من أن بلدية القاهرة تنظر الآن في فرض ضريبة جديدة على الملاهي بما فيها الأفلام السينمائية. وقد تناقش الحاضرون في الموضوع ورأوا أن فرض ضريبة جديدة إلى الضريبة الحالية على الملاهي التي تحصلها مصلحة الضرائب والتي تصل إلى ٢٥٪ من قيمة تذكرة الدخول وتعد مرتفعة جدًا سوف ترهق صناعة السينما المصرية أيضًا وتحد من

إيرادات المنتجين والخزانة العامة فضلاً عن أنها لن تشجع أصحاب دور العرض على الارتفاع بمستوى دورهم. وقد صرح سعادة الرئيس بأن قانون البلديات الصادر في سنة ١٩٤٩ ينص على تخفيض ضريبة الملاهي للبلديات. فلا داعي إذن أن تفرض بلدية القاهرة ضريبة أخرى لها وإلا أدى هذا الوضع إلى ازدواج الضريبة. ويكون هذا الوضع حملاً على المشتغلين بصناعة السينما يؤدي إلى تعجيز القائمين بهذه الصناعة وتشريد مئات الأشخاص". (العدد ٤٥، فبراير ١٩٥٢).

٢- اشتراك مصر في المهرجانات الدولية

أفرد جاك بسكال الصفحات الطوال للحديث عن هذه القضية وحيويتها وأهميتها بالنسبة للسينمائيين وللصناعة السينمائية ككل. يخبر بسكال القراء أن هذه القضية أثيرت في الاجتماع الأخير للجنة العليا للنهوض بالسينما بمناسبة إقامة مهرجاني "الهند" و"كان". يتحدث عن الجو الذي دارت فيه المناقشات التي وصفها بالحادة نظراً لأن الحكومة عينت شخصًا غير مختص ليمثل السينما المصرية في دلهي وستكون النتيجة حتمًا أنه سيسيء إلى السينما المصرية بدلاً من مساعدتها. بالإضافة إلى أن الحكومة ترفض إمداد السينمائيين بأي إعانة مادية حتى تساعدهم على الاشتراك في المهرجانات الدولية وحتى يظهر الوفد السينمائي المصري بشكل يليق بكرامة السينمائيين وكرامة مصر. ولذلك فقد اتفق الحاضرون على أنه يكفي أن توافق الحكومة موافقة رسمية على اشتراك الأفلام المصرية في المهرجانات بينما يقوم المنتجون بدفع المال اللازم ووضعه تحت تصرف الوفد الذي سيسافر إلى المهرجانات. ويرى بسكال أن هذا الحل سيشكل عبئًا على المنتجين وربما يرفضون أن يقوموا بالواجب الذي كان يجب أن تقوم به الدولة في سبيل الدعاية لاشتراك مصر في مهرجان "كان" أو "البندقية". ويعلن بسكال أن مصر سوف تشترك في مهرجان السينما الدولي الذي سيقام في مدينة دلهي يوم ٢٤ يناير بأفلام طويلة وقصيرة من بينها فيلم "ابن النيل" و"مدنية ٦٠٠٠ سنة". أما بالنسبة لمهرجان كان "فمن الأوفق اتخاذ قرار في هذا الشأن خلال هذا الشهر

وإبلاغه في الحال إلى المكتب في باريس حتى لا نفاجأ بما لاقيناه في مهرجان البندقية حيث إنهم صرحوا لنا أن مصر أرسلت اشتراكها بعد المواعيد المحددة وعلى ذلك فلا يمكنها أن تشترك بصفة رسمية".

"إننا نريد أن نشترك بصفة رسمية في مهرجان "كان" الذي سيقام يوم ٢٣ أبريل وأن نستعد له كل الاستعداد. إننا نريد أن نرسل أفلامنا بصفة رسمية حتى لا نكون هناك كاليتامى وأن نتمتع بنقد الصحافة المختصة التي لا تعلق ولا تنقد إلا الأفلام المشتركة بصفة رسمية في هذا المهرجان". (العدد ٤٤، أول يناير ١٩٥٢).

وفي مقال آخر يعلن جاك بسكال أنه كان على صواب حين طالب بوجوب اشتراك مصر في المهرجانات الدولية. فبعد عرض فيلم "ابن النيل" بصفة غير رسمية في مهرجان "البندقية" تلقي موزع الفيلم عروضًا من إيطاليا وبلجيكا وألمانيا وسويسرا وهولندا وأسبانيا. ثم يتعرض لخطوبة الفنانة سامية جمال لشبرد كينج الأمريكي مما أدى إلى عرض فيلم "عفريتة هانم" في أكثر من ستمائة دار للعرض في أمريكا، وإلى تغطية الصحافة الأمريكية للفيلم ولسامية جمال على مدى ثلاثة شهور، وإلى العروض السينمائية التي انهالت عليها لكي تمثل أفلام "رجل تكساس والراقصة"، و"راقصة الملوك"، و"الراقصة المصرية"، و"الأسطورة المصرية". فهو يرى أن الدعاية للسينما المصرية في الخارج ضرورية لأنها أولاً تخدم القضية الوطنية. كما أنها تأتي بنتائج فعالة. ثم يعلق في نهاية المقال "والآن الكلمة إلى المشرفين على مستقبل هذه الصناعة. إننا نريد ونطالب بدعاية لأفلامنا في الخارج ولا يمكن عمل هذه الدعاية إلا في فترة إقامة المهرجانات السينمائية، فيجب إرسال أفلامنا إلى هذه الاحتفالات الدولية وتمثيلنا بممثلين وممثلات يكون وجودهم خيرًا من آلاف الجنيهات التي تصرف للدعاية في الصحف". (العدد ٤٥، أول فبراير ١٩٥٢).

وكعادة جاك بسكال فقد نشر نص محضر اجتماع غرفة صناعة السينما الذي عقدته الغرفة يوم السبت الموافق أول مارس ١٩٥٢ وقد جاء فيه تحت عنوان: "طلبات الاشتراك في المهرجانات الدولية" أن جميع الأعضاء قد أيدوا مبدأ وجوب الاشتراك،

أما مندوب الحكومة محمد الشريف فكان يرى أن "من المستحسن أن تشترك البلاد وهي على استعداد حتى تتبوأ مركزها اللائق بين مصاف الدول الأخرى. لذلك يرى أنه لا بد من التعاون بين الحكومة والهيئات المهتمة بهذه الصناعة لرسم سياسة واضحة لهذه الاشتراكات، وتعيين مبالغ واعتمادات كافية... وأنه في الوقت الحاضر لا يوجد اعتمادات كافية لدي الحكومة للاشتراك". وقد أجابه أعضاء اللجنة أنهم "على استعداد لتحمل النفقات". (العدد ٤٧، ابريل ١٩٥٢).

ما لبث جاك بسكال أن سافر إلى "كان" لحضور المهرجان. وأرسل رسالة تفصيلية نستقطع منها ما جاء عن مصر." كانت مصر غائبة في حفلة الافتتاح. ولكن عندما أقيمت مأدبة العشاء الفخمة في المساء في الإمباسادور كانت الأنوار تتجه جهة المكان الذي جلس فيه وفد مصر. فقد كانت تتوسطه نجمتنا المحبوبة فاتن حمامة والمنتجة الكبيرة ماري كويني ومعها الأستاذ ماهر حنين سكرتير الغرفة. وفي اليوم التالي وصلت السيدة مديحة يسري وكوكا وكذلك المخرجان السينمائيان نيازي مصطفى ويوسف شاهين، وكذلك المنتج عبد الحليم نصر. وقد وصل كذلك الأستاذ محمد الشريف في نفس اليوم... ثم شاهدنا الأفلام الآتية... وابن النيل (مصر)... وكان وفد مصر موجوداً بكامل هيئته. ونالت فاتن حمامة إعجاب جميع الحاضرين... وسيعرض فيلم "ليلة غرام" يوم ٧ مايو في الساعة التاسعة. وقد لفت وفد مصر الأنظار إليه عندما أعلن عن برنامجه الذي يشتمل على حفلة كوكتيل ومأدبة عشاء فخمة. وعلاوة على ذلك فقد تم إعداد المكان المخصص للأفلام المصرية إعداداً شيقاً نال إعجاب جميع الصحفيين خاصة، وكل زوار سراي المهرجان. ونستطيع أن نقول إن هذه أول مرة تمثل فيها مصر خير تمثيل، وإن نتيجة هذا الاشتراك سيكون لها أكبر الأثر في المستقبل القريب". (العدد ٤٨، مايو ١٩٥٢).

وفي العدد التالي (العدد ٤٩، يونيه ١٩٥٢) نعرف أن مصر اشتركت في المهرجان بفيلمين قصيرين: "القاهرة" و"مدنية ٦٠٠٠ سنة"، إلى جانب الفيلمين الطويلين: "ابن النيل" و"ليلة غرام". كما نعرف أن مصر قد ظهرت بمظهر مشرف رغم أنها لم

تفز بأي جائزة. وأنه "لأول مرة لم تجد الصحافة الدولية ما تقوله ضدنا كما فعلت سنة ١٩٤٩". يعتقد جاك بسكال أن باشتراك مصر في مهرجان "كان" قد حققت الكثير من الأهداف، أولها فتح الأسواق الجديدة للفيلم المصري فقد "وقع عبده نصر ويوسف شاهين (باسم السيدة ماري كويني) أول عقد لعرض فيلمي "ليلة غرام" و"ابن النيل" وسوف يعرض هذا الفيلمان في بلجيكا وهولانده ولوكسمبورج... وقد كان الأستاذ محمد بك فتحي يقوم ببعض المباحثات مع مسيو جان دافيس في مهرجان الهند خاصة بعرض فيلم "ابن النيل" وقد أمكن استئناف هذه المباحثات لعرض هذا الفيلم في جميع دور العرض الكبرى الباريسية وفي جميع أنحاء البلاد الفرنسية... وقد كان في الإمكان الوصول إلى نتائج أبهر لو أن مندوبنا الرسمي الأستاذ محمد الشريف كان أكثر حرصاً على مصالحنا". ويشجع بسكال السينمائيين المصريين على سرعة التفكير في الاشتراك بمهرجاني "برلين" و"البندقية" بعد أن انتهى مهرجان "كان". فمصر يجب أن تكون حاضرة في كل المهرجانات لأننا "في حاجة دائمة إلى الاتصال بالصناعات الأجنبية، وتحتاج السينما المصرية إلى الوصول إلى الأسواق الأجنبية... وباشتراكنا دائماً في هذه المهرجانات نعمل عي تحسين أفلامنا ونفتح لها أبواب الخارج ونتعلم من الذين سبقونا. إن العزلة لم تفد أحداً بالمرة، والعالم الحاضر لا يستطيع أن يعيش بدون اتصال وثيق بجيرانه. والسينما هي أحسن وسيلة للوصول إلى هذا الهدف".

كان جاك بسكال محباً حقيقياً للسينما المصرية ومدافعا عنها في قوة. يثق بأنها ذات يوم ستأخذ التقدير الذي تستحقه، وتحتل المكانة الجديرة بها. وهو لم يكف لحظة في مقالاته الافتتاحية عن الافتخار بالسينما المصرية وبالفنان المصري وبالمطالبة بتشجيع الصناعة السينمائية ومساندتها. فنحن لا نقل عن الآخرين في شيء "إلا فيما يتعلق برؤوس الأموال وعدد البلاتوهات". (العدد ٥٠، يوليو ١٩٥٢). وفي نفس المقال يقول بمباهاة: "وقد عرضت بعض أفلامنا في هوليوود وأوربا ومن بينها فيلم "ابن النيل" وفيلم "زينب". وقد قوبل فيلم "ابن النيل" عندما عرض في بومباي بحماس شديد، وقد اعتبر فيلم "زينب" في برلين من أحسن الأفلام". ورغم سوء نسخة فيلم "ابن النيل" التي عرضت في هوليوود فقد "صرح بعض الفنيين أنه يعد تحفة حقة، وقالوا إنه خير من فيلم "راشومون".

وكانت لديه دائمًا الشجاعة لكي يرد على المسئولين الذين يعتقد أنهم يسيئون إلى السينما المصرية أو يعطون لأنفسهم حقوقًا لا يجب أن يملكوها. وهو في العدد ٥١ (أغسطس، ١٩٥٢) يرد بكل جرأة على الأستاذ محمد الشريف مندوب الحكومة في غرفة صناعة السينما، وهو في نفس الوقت مدير "إدارة الإرشاد بوزارة الشئون الاجتماعية". فقد صرح محمد الشريف أن "الحكومة لا تفكر في الاشتراك في مهرجان برلين لضيق الوقت، وقد لا تشترك في مهرجان البندقية كذلك". ويبادره بسكال بسؤال ساخر: "من الذي يقرر اشتراك مصر في مثل هذه المهرجانات؟ هل هو الأستاذ محمد الشريف أم غرفة السينما؟ هل هي الحكومة التي ترفض دفع المصاريف أم الأسرة السينمائية التي أنفقت ١٥٠٠ جنيه مصري في كان؟". ويبادره بسكال أيضًا بالإجابة، فليس من حق الموظفين التحكم أو اتخاذ قرارات تخص فقط أهل البيت. فهم فقط الذين يقررون لأنفسهم لأنهم هم الذين خلقوا هذه الصناعة. والكلمة الأخيرة يجب أن تكون لهم في كل ما يتعلق بشئون السينما. إننا نرى "اليوم مستقبل السينما في مصر موضوعًا بين أيدي الذين ينفقون أموالهم في سبيل إنتاج الأفلام وليس بين أيدي بعض الموظفين". ويعلن أن المجلة تحتج بشدة باسم الأسرة السينمائية كلها لأن محمد الشريف سمح لنفسه أن يقرر باشتراك الأفلام في المهرجانات من عدمه. ولا يكتفي بسكال بهذا التوبيخ، ولكنه يرفض توجيه الشكر من جانب رئيس غرفة صناعة السينما إلى محمد الشريف بشأن المجهود الذي بذله في مهرجان "كان" لأن هذا الشكر يجب أن يوجه إلى السيدات فاتن حمامة وكوكا وماري كويني ومديحة يسري والأساتذة عبده نصر وماهر حنين ونيازي مصطفى ومحمد فوزي ويوسف شاهين لأنهم هم الذين "بذلوا كل مجهود، واتصلوا بجميع الشخصيات، ونالوا كل حفاوة، وأخذت صور لهم، وكذلك أعطوا الأحاديث إلخ إلخ. أما الأستاذ محمد الشريف فقد بحث عن الدعاية لنفسه. وتألق بغيابه في جميع الحفلات تقريبًا. وتجنب الظهور في الوقت الذي كان يجب أن يظهر فيه. وفرض وجوده في الوقت الذي كان يجب ألا يظهر...".

ويحاول جاك بسكال إيصال صوته إلى المسئولين ويشرح لهم أهمية اشتراك مصر في المهرجانات السينمائية الدولية التي تقام في الخارج حتى "يتعرف الأجانب على

بضاعتنا وفكرتنا وعاداتنا وتقاليدنا وبلدنا المحبوب على الأخص. ولا شك أن السياحة تعتبر مصدراً لإيراد الدولة وكذلك العملة الصعبة. فإذا عرضنا أفلامنا في هذه المهرجانات خدمنا قضيتنا وقمنا بدعاية موفقة وقليلة التكاليف وليس ببعيد ما حصلنا عليه من اشتراكنا في مهرجانات البندقية وبومباي وكان. وأخيراً فإن اشتراكنا في مثل هذه المهرجانات يفتح سوقًا جديدة للفيلم المصري. وتدخل خزينة الدولة العملة الصعبة التي نبحث عنها". (العدد ٥٢، سبتمبر ١٩٥٢).

ثم ينشر في نفس العدد بعض التعليقات التي نشرت في الصحافة الألمانية عن فيلم "زينب" الذي عرض في مهرجان برلين، وحاز نجاحًا كبيراً. "وقد كان نجاح عرضه كبيراً إلى درجة أن صحافة ألمانيا بأكملها قد أفاضت بالثناء عليه. وأشادت بهذا الإنتاج الذي قدمته شركة نحاس فيلم، وأخرجه محمد كريم. وكان اشتراك هذا الفيلم في المهرجان المذكور أحسن دعاية لبلدنا. وفي نفس الوقت تمكن جبريل نحاس من التعاقد لعرض فيلم "زينب" في الأراضي الألمانية... ويجب أن نذكر كذلك الإذاعات اللاسلكية المتعددة المختلفة التي أذاعتها محطات برلين ولوكسمبورج وسويسرا ومونت كارلو ومحطات أخرى. فقد أذاعت السيدة راقية إبراهيم ممثلة فيلم "زينب" بعض الأحاديث عندما كانت موجودة في برلين". ونفهم من المقال أن الفيلم عرض في يوم الأربعاء ٢٤ يونيو. ويخلص جاك بسكال إلى النتيجة التي كان يرجوها وهي "أن جميع الفرص متاحة لنا لننجح في هذه المهرجانات إذا ما عرضنا أفلامًا مصرية لحمًا ودمًا وليست تقليداً فاشلاً لأفلام أوربية".

٣- إنشاء المركز الأهلي للسينما

لا نعرف متى فكرت الثورة المصرية بالضبط في إنشاء المركز القومي للسينما، ولكننا نعرف تاريخ إنشائه بقرار جمهوري في عام ١٩٦٧. ولكنه أنشئ تحت اسم "المركز القومي للأفلام التسجيلية" ثم تغير بعدها بسنوات إلى "المركز القومي للسينما". وربما يكون جاك بسكال هو أول من طالب بإنشاء هذا المركز. وربما هو الذي لفت نظر

المسئولين إلى ضرورة السير في هذا الاتجاه. فقد اهتمت الثورة المصرية بالسينما وبالاستماع إلى مطالب أهل الاختصاص. فأرسلت القيادة العامة للجيش مندوبًا لها إلى نقابة السينمائيين ليخبرهم أولاً بتوقعات الجيش والحكومة من السينمائيين، ثم ليستمع إلى مطالبهم وشكاواهم واقتراحاتهم حتي تعمل الحكومة على مساعدتهم في تحقيقها أو إيجاد حلول لها. ونظرًا لكثرة عدد الحاضرين فقد اقتصر الأمر على كتابة مذكرة بهذه المطالب التي تركزت في خمسة مطالب:

١- معاونة الإنتاج.

٢- معاونة الرقابة.

٣- إعفاء أجهزة صناعة السينما من الرسوم الجمركية.

٤- تأليف نقابة السينمائيين بواسطة مرسوم كما هو الشأن مع نقابة الصحفيين.

٥- تسهيل الإجراءات فيما يتعلق باستغلال أفلام ١٦ مللي.

ولأن جاك بسكال يعتبر هذا الحدث فرصة لا تعوض فقد انتهز هذه الفرصة ليضيف مطالب أخري يراها "ذات فائدة لخدمة قضية السينما في مصر والدعاية للبلاد". (العدد ٥٢، سبتمبر ١٩٥٢). تركزت مطالبه في ست نقاط كان على رأسها "إنشاء مركز أهلي للسينما على غرار المراكز الموجودة في فرنسا وإنجلترا وإيطاليا وأمريكا الخ". لقد طالب السينمائيين بإنشاء "بنك للتسليف" مثل كل الدول المتقدمة وهي فكرة وجيهة من وجهة نظر بسكال ولكن "يجب دراسة طرق الاستعانة بهذا البنك دراسة وافية ... وهنا يبدأ دور "المركز الأهلي للسينما". فإذا أنشأنا مثل هذا البنك فإن الأمور تصبح متيسرة. وعلى كل شخص يريد أن ينتج فيلمًا ويطلب قرضًا من البنك المذكور أن يتقدم أولاً بطلب إلى مركز السينما الذي سيدرس برنامج الطالب بما في ذلك السيناريو وأسماء الممثلين والفنيين وميزانية الفيلم والتوصية بالقرض أو رفضه". إن إنشاء "المركز الأهلي للسينما" يصبح من الضروريات لأن "السينما يجب أن تكون مستقلة عن الوزارات. وكانت صناعة السينما تضطر إلى تغيير برامجها عند كل تغيير وزاري.

وكان كل وزير جديد ليثبت وجوده في المركز الذي يشغله يضع قيوداً جديدة لصناعة السينما. ويجب ألا يستمر مثل هذا الحال. فإذا نظمنا هيئة رسمية ومستقلة مثل "المركز الأهلي للسينما" فإن الفيلم المصري سيسير إلى الأمام ويتقدم ويخدم قضية الوطن". ولذلك فان جاك بسكال يطالب الحكومة والجيش بضرورة إنشاء "المركز الأهلي للسينما" أولاً قبل إجابة أي مطالب أخرى للسينمائيين.

وفي خطاب مفتوح إلى اللواء محمد نجيب رئيس مجلس الوزراء يفصل جاك بسكال فكرته فيقول إن "صناعة السينما في مصر في حاجة إلى مركز أهلي للسينما على غرار ما هو معمول به في أوروبا لتركيز مختلف النشاط السينمائي في يد واحدة أو هيئة واحدة. وهذه الهيئة تكون مستقلة من الناحية المالية. وتتصل مباشرة بمجلس الوزراء وعلى رأسها مدير عام. ويجب أن لا تكون هذه الهيئة بأي حال من الأحوال وزارة حتى تتجنب التغييرات الوزارية العديدة التي تستهدف لها مختلف الوزارات من سقوط وإعادة تأليف. وإذا أنشانا مثل هذا المركز فإن الدولة تستطيع أن تشرف ليس فقط على الإنتاج السينمائي ولكن كذلك على التوزيع والاستغلال وجميع الذين يعملون في هذه الصناعة ويتناولون أجراً. ويكون في إمكاننا كذلك الحصول على إحصائيات تبين لنا بشكل واضح الجمهور الذي يؤم دور العرض في مصر، وإيرادات الدور في كل مدينة وقرية، وتنظيم دعاية مفيدة لصالح بلادنا بواسطة الأفلام التي تنتجها. وتوقيع معاهدات تجارية واتفاقات لإنتاج أفلام مشتركة كما يحدث مع البلاد الأخرى. وبالإجمال جعل هذه الصناعة وحدة لا تتجزأ وصناعة حية وبالأخص سلاحًا ناجحًا. إن صناعة السينما في مصر هي ثالث صناعة ترتكز عليها الدولة ولذلك ينبغي تنظيمها تنظيمًا مستقلاً وكاملاً". (العدد ٥٣، أول أكتوبر ١٩٥٢).

ولم تضيع مجلة "سيني فيلم" الوقت فعكفت إدارة المجلة على وضع مشروع قانون لإنشاء المركز "استلهمت نصوصه من القوانين المشابهة المتبعة في فرنسا وأيطاليا". ثم عرضته على مختلف النقابات، وعلى غرفة السينما، وعلى السلطات العسكرية فقوبل بارتياح. وقد نشرت المجلة هذا المشروع بالتفصيل على صفحاتها حتى يتسنى للجميع قراءته والتفكير فيه. (العدد السابق).

٤- إقامة مهرجان دولي للفيلم في القاهرة

وهذا هو أحد المطالب الستة التي أضافها جاك بسكال على مطالب نقابة السينمائيين التي قدموها في مذكرة رسمية إلى مندوب القيادة العامة للجيش. والسبب في طرحه هذه القضية أن هذا المهرجان سيكون "أحسن دعاية للسينما وللدولة بصفة عامة". (العدد ٥٢، سبتمبر ١٩٥٢)

ولأن جاك بسكال لديه نظرة مستقبلية فانه في الوقت الذي تكون فيه عينه على مصلحة السينما والسينمائيين، فإن عينه أيضاً على مصلحة مصر وأهمية السياحة لها. ومطالبته بمهرجان دولي للسينما في مصر سيحقق الهدفين. وستكون نتيجته من وجهة نظره "وفود آلاف من الناس لمشاهدة بلادنا، والقيام بالدعاية لها، ومصدر لاتصال وثيق مع البلاد المنتجة للأفلام. وسيربح بدون شك المنتجون والموزعون والفنيون والنجوم والمستغلون من تنظيم مثل هذا المهرجان". (العدد السابق).

يتوجه جاك بسكال في العدد ٥٤، (نوفمبر ١٩٥٢) بسؤال إلى السيد فتحي رضوان بصفته الوزير للوزارة الجديدة التي أنشئت تحت اسم: "وزارة الإرشاد القومي". كان السؤال خاصاً بالأسباب التي تمنع تنظيم مهرجان دولي للفيلم بالقاهرة. وقد استهلك جاك بسكال كل المساحة المخصصة للافتتاحية لمناقشة هذه القضية. فهو يعلم أن هذه الوزارة سيكون من ضمن اختصاصاتها كل المسائل المتعلقة بالدعاية داخلياً وخارجياً. بالإضافة إلى السياحة ورقابة السينما والمطبوعات والإذاعة والمسرح. ويشعر بسكال بالارتياح لعدم إدراج صناعة السينما ضمن اختصاص الوزارة. ويفهم من ذلك بل ويؤكد أن هذا معناه أن اقتراحه الخاص بإنشاء "مركز أهلي للسينما" قد لاقى قبولاً لدى المسئولين ما دامت الدولة لم تدرج السينما في اختصاصات هذه الوزارة. ثم يدخل في القضية الرئيسية وهي اقتراح بإقامة مهرجان دولي للسينما في مصر. يشير بسكال إلى أن هذا الاقتراح ليس جديداً ولكنه سبق وأن كتب عنه عدة

مرات "في أعداد مختلفة من هذه المجلة منذ سنتين، وتجاهله العهد البائد تجاهلاً تامًا". يشرح بسكال وجهة نظره في أهمية إقامة هذا المهرجان الدولي في أن السينما يقبل على مشاهدتها العالم كله، كما أنها أصبحت سلاحًا قويًا يستخدم للدعاية الدولية. ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن السينما في "يومنا هذا من أهم الوسائل التي يستعين بها المسئولون في أي بلد لاجتذاب السواح". ثم يذكر العديد من الأمثلة من الدول الأخرى التي أقامت مهرجانًا دوليًا للسينما، وحققت من ورائه مكاسب عدة. وها هي إيطاليا ومهرجانها الشهير "البندقية"، وفرنسا ومهرجان "كان"، والهند ومهرجاناتها العديدة في كل من "بومباي" و"كلكتا" و"لاهور" و"دلهي". ثم سويسرا ومهرجانها في "لوكارنو". على سبيل المثال لا الحصر. ثم يطرح بسكال سؤاله: "لماذا لا تحذو حكومتنا هذا المثل؟ لماذا لا يدرس السيد فتحي رضوان مسألة إقامة مثل هذا المهرجان الذي سيأتي بنتيجة مزدوجة؟

أولاً– اجتذاب السواح إلى بلدنا.

ثانيًا– الدعاية لمصر بدون تكلف مصاريف طائلة".

وإذا كانت السينما تتمتع بالكثير من التأثير على المشاهدين "فلماذا لا نستعين بالسينما للوصول إلى الأهداف التي تنشدها الوزارة الجديدة"؟. ويكفينا فخراً أن عدداً كبيراً من الصحفيين سيأتون إلينا من كل أنحاء المعمورة ليكتبوا عما شاهدوه في "بلادنا ومناظرها الطبيعية وآثارها الخالدة ومناخها الجميل وجوها البديع وشمسها الدافئة. وكل هذا يساوي ملايين". ولا ننسى أن السائحين سينفقون أموالهم عندنا. وبذلك تتيسر لنا العملة الصعبة التي تساعد على نمو اقتصادنا. وأخيرًا "سنتمكن من إتمام صفقات وتوقيع عقود سينمائية مع المنتجين والموزعين الأجانب الذين سيحضرون إلينا. والفائدة التي سنحصل عليها لا تخفى على أحد". ثم يختم مقاله بأنه لا جدال بأن السينما المصرية ممكن أن تفيد العهد الجديد، كما أنها هي نفسها في حاجة إلى تدعيم العهد الجديد ما دام كل ذلك يصب في صالح مصر أولاً وأخيراً.

هذه هي بعض القضايا التي طرحتها مجلة "سيني فيلم" ورئيس تحريرها جاك بسكال. وهي كلها قضايا هامة يكشف بعضها عن حقائق سينمائية لم نكن على وعي بها. فها هو جاك بسكال يطالب بمهرجان سينمائي دولي في القاهرة منذ عام ١٩٥٠ وقبل أن تقوم الثورة المصرية بعامين وقبل أن يتحقق فعلاً عام ١٩٧٧على أيدي كمال الملاخ و"جمعية كتاب ونقاد السينما" الذين ظن الجميع لسنوات طويلة أنهم أصحاب الفضل الأول في المطالبة بهذا المهرجان. وها هو يفاجئنا بطلب إقامة المركز القومي للسينما قبل تأسيسه على أيدي الثورة بسنوات طويلة. وهاهو يطالب ويلح في الطلب منذ زمن طويل بوجوب اشتراك مصر في المهرجانات الدولية حتى نتعلم مما نراه ونعرف عيوبنا وحتى يرانا العالم، ويتعرف على عوائدنا الشرقية، ويرى مبلغ التقدم الذي حققناه، ومن ثم يفتح لنا أسواقه حتي تزدهر وتنتعش السينما المصرية وتجد لها مكانًا في كل أنحاء العالم. إن مجلة "سيني فيلم" نجحت في التواصل مع قرائها ومع سينمائييها لأنها فضلت الصراحة والوضوح والجرأة في قول الحق من أجل صالح السينما المصرية.

تعقـــيب

أحمد الحضري

١- السينما الفلسفية.. توفيق صالح نموذجًا

د. حسن حنفي

يقدم لنا د. حسن حنفي، أستاذ الفلسفة، في بحثه هذا، نهجًا جديدًا في دراسة أفلام أحد مخرجينا البارزين. لم لا! نحن نرحب بتطبيق مبادئ الفلسفة عند تحليل أفلام أي مخرج واع، وهو في حالتنا هذه المخرج المتميز توفيق صالح، فالفلسفة أم العلوم، كما يذكرنا بذلك د. حسن حنفي.

ويجيد د. حسن إثبات أن أفلام المخرج توفيق صالح الستة، التي شاهدها عدة مرات، على حد قوله، لا تنفصل عن حياة المخرج وتجاربه. وكيف أن البيئة والظروف المتيسرة التي نشأ فيها هذا المخرج لم تمنعه من إدراك المعاناة التي يعانيها الفقراء وما يتعرض له المحرومون في شتى الظروف القاسية. ويبدأ د. حسن حنفي بتوضيح الأمثلة على ذلك من خلال الأفلام الستة بدءًا من فيلم "درب المهابيل" (١٩٥٥) وانتهاءً بفيلم "المخدوعون" (١٩٧٢)، وكيف عبر المخرج توفيق صالح من خلالها، الفيلم تلو الآخر، عن القضايا التي يعرضها ويدافع عنها، مما يجعل هذه الدراسة التي يقدمها د. حسن حنفي على قدر كبير من الأهمية، ولتكن هذه رسالة لكل من يبحث عن قدوة في مجال العمل السينمائي الهادف، وليحتذي من يطلب التميز في الفكر السينمائي بمسيرة المخرج توفيق صالح.

وكان د. حسن حنفي خلال الأمثلة التي ينتقيها من أفلام توفق صالح يرجع إلى جمل وكلمات هامة على لسان هذا المخرج، وإن ذكرها في الهوامش السفلية من

صفحات الدراسة. وكنت أفضل أن تدخل بعض جمل وكلمات توفيق صالح في نص الدراسة وبنفس البنط الكبير لأهميتها البالغة.

مرحبًا بالدكتور حسن حنفي، أستاذ الفلسفة وتطبيق مبادئها عند تحليل وتقييم الأفلام السينمائية التي يقدمها المتميزون من مخرجينا، فهذا كسب جديد بلا شك.

٢- العلاقة بين الأدب والفن السابع فى السينما المصرية بين ١٩٥٢ و١٩٧٠

إبراهيم العريس

يقدم لنا الناقد السينمائي الأستاذ إبراهيم العريس في بحثه هذا جهداً فائقًا على درجة عالية من الفائدة للقارئ من حيث المعلومات والأمثلة والمقارنات. ويبدأ بتوضيح أن أهم أفلام السينما في العالم أجمع هي في غالب الأمر معتمدة على أعمال أدبية لأدباء مشهورين.. حتى يصل إلى أن أبرز فيلمين أمريكيين في دور العرض في جميع أنحاء العالم حاليًا، هما عن عملين أدبيين.

وينتقل إبراهيم العريس إلى صميم موضوع بحثه، ليثبت أن هذه الحقيقة تنطبق أيضًا على الأفلام المصرية بصفة عامة وعلى الفترة المختارة بصفة خاصة. ويختار إبراهيم العريس نموذجين من الأدباء اللذين كانت أعمالهما الأدبية التي تحولت إلى أفلام، هي الأكثر عدداً من أعمال أي أديب آخر. هذان الأديبان هما نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس.

ويتعمق إبراهيم العريس في رأي كل من هذين الأديبين وموقفه من العلاقة بين العمل الأدبي ككتاب وبين التحويل السينمائي في صورة فيلم من الكتاب نفسه. ويوضح لنا أيضًا أن نجيب محفوظ الذي تدرب على كتابه السيناريو يرفض أن يكتب

سـيناريو عن عـمل أدبي له، مع ذكـر أسـبـابه في ذلك، إلا أنه لا يمانع في أن يقـوم بالإعداد السـينمـائي – أي كتـابة السـيناريـو – لأعمـال أدبـاء غـيره، مـثلمـا فـعل مع "الوسـادة الخالية" و"أنا حـرة" و"النظـارة السـوداء" (من روايات إحسان عبد القدوس) على سبيل المثال.

لقد أجاد إبراهيم العريس في بحـثه هذا، ويبين لنا أيضًا الجـهـود التي بذلها المخرجون المتميزون الذين تناولوا تحويل الأعمال الأدبية لهذين الأديبين إلى أفلام سينمائية حتى أصبحت علامات بارزة في تاريخ السينما المصرية. نحن نرحب بهذا المجهود غير العادي الذي بذله إبراهيم العريس ليقدم لنا هذا البحث في أحد جوانب السينما المصرية.

واسمحوا لي هنا أن أذكر خاطرًا يقفز إلى ذهني، خلال المقارنة بين نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس.. إذا كان نجيب قد تدرب على كتابة السيناريو ورضي بأن يكتب السيناريوهات لأعمال غيره وليس لأعماله هو، مثلما فعل مع بعض أعمال إحسان.. لماذا لم يتخذ إحسان الخطوة نفسها ويتدرب على كتابة السيناريو لأعمال غيره أيضًا، وليرد الجميل لنجيب محفوظ مثلاً. خطرت على بالي هذه الفكرة عندما تذكرت أن المخرج صلاح أبو سيف في مرحلة تعافي به في الخمسينيات من القرن الماضي ذكر لي أنه هو الذي وجه نجيب محفوظ إلى كتابة السيناريو. وأعارني الأستاذ صلاح نسخة من سيناريو فيلم "أنا حرة" الذي كتبه نجيب محفوظ عن رواية إحسان عبد القدوس. وأوضح لي أن الملحوظات المكتوبة بالقلم الرصاص في هوامش بعض صفحات السيناريو هي بخط إحسان، الذي كان يرحب بقراءة السيناريو الذي كتبه سواه عن عمله هو قبل مرحلة التنفيذ، مع إبداء بعض مقترحاته هنا وهناك. لماذا إذًا لم يكمل المشوار ويتعلم كتابة السيناريو على يد صلاح أبو سيف أيضًا، ما دام قد أبدى هذا الاهتمام بصياغة السيناريو؟

٣- قضايا سينما الخمسينيات فى الصحافة المصرية

فريدة مرعى

الناقدة فريدة مرعي من أكثر نقادنًا بحثًا واهتمامًا بما سبق أن نشرته الصحافة المصرية، العامة منها والمتخصصة، فيما يتعلق بتاريخ السينما المصرية وأخبارها وإنتاجها، وما كانت تتعرض له من مشاكل وقضايا وأزمات، من بداية العروض السينمائية عندنا في عام ١٨٩٦ ومرورًا بإنتاج الأفلام القصيرة والإخبارية ثم مرحلة الإنتاج الروائي الطويل الصامت ثم الناطق منه.. إلى يومنا هذا ولهذه الناقد عدة إصدارات قيمة في هذا المجال.

وعند إقدامها على بحث كيف اهتمت الصحافة المصرية بتناول قضايا السينما عندنا في مرحلة الخمسينيات، أصابها التوفيق عند اختيارها مجلة "سيني فيلم" لتكون النموذج الكامل لتوضيح هذا الجانب فهذه المجلة كما ذكرت فريدة مرعي "مجلة سينمائية متخصصة لا يشغلها إلا الفن السينمائي" رأس تحريرها جاك باسكال في أغسطس ١٩٥٠ وإن كانت هذه الدراسة قد اكتفت بالفترة منذ عام ١٩٥٢ من عمر هذه المجلة.

وتوضح هذه الدراسة كيف اهتم جاك باسكال على صفحات مجلته "سيني فيلم" بمشاكل السينما المصرية الواحدة تلو الأخرى خلال فترة هذه الدراسة. تستشهد فريدة مرعي باهتمام المجلة بمشكلة الضرائب التي كانت تضاف على قيمة تذكرة الدخول لمشاهدة الأفلام في دور العرض، وتوضح تأثير ذلك. ولا يفوت فريدة مرعي ما تناولته هذه المجلة حول موضوع اشتراك مصر في المهرجانات الدولية بقدر كبير من الاهتمام والجدية، وتوضيح أهمية أن يكون لمصر أفلام روائية طويلة تشارك في المسابقات الرسمية لهذه المهرجانات.

ومما يلفت نظرنا في هذه الدراسة جملة جاك باسكال التي يضيفها في هذا الموضوع والتي ما زالت سارية المفعول حتى يومنا هذا: "إن جميع الفرص متاحة لنا لننجح في هذه المهرجانات إذا ما عرضنا أفلامًا مصرية لحمًا ودمًا وليست تقليداً فاشلاً لأفلام أوربية". هذا إلى جانب سائر ما تتناولته هذه الدراسة من الاقتراحات المفيدة التي كان يقترحها جاك باسكال عن وعي كامل بكل ما يحيط بصناعة السينما وذلك للرفع من مكانه مصر في الأوساط السينمائية العالمية.

نموذج مفيد يذكرنا ببعض المشاكل التي تتعرض لها السينما المصرية وإن كان بعضه قد تم التغلب عليه حالياً والبعض الآخر ما زال قائمًا حتى الآن.

جماليات السينما المصرية

في أفلام صلاح أبو سيف

أحمد عبد الحليم عطية

مقدمة

نتقدم في هذه الدراسة باقتراح قراءة جديدة للسينما المصرية تنطلق من جهود الفلاسفة المعاصرين في دراسة جماليات السينما. حيث ازدهرت في العقود الثلاثة الأخيرة جهود جادة لدراسة السينما من وجهات نظر متعددة سواء انطلقت من دراسة المشاهد وتجربة المشاهدة أو المبدع ولغته السينمائية انطلاقًا من التحليل النفسي والسيميوطيقا والفينومينولوجيا، وهي دراسات بدأت تعرف طريقها للكتابة العربية ومناهج نرى إمكانية توظيفها لقراءة الإبداع السينمائي المصري.

وذلك مقابل ما نلاحظ من كون معظم الدراسات التي قدمت حول السينما المصرية تنحى منحى تاريخيًا أو أيديولوجيًا ينطلق من قضية العلاقة بين الفيلم من جانب والواقع المصري الذي يعبر عنه من جانب آخر. وهل استطاع الفنان السينمائي التعبير عن هذا الواقع؟ ومدى حريته في التعبير؟ مقابل خضوعه للذوق السائد أو مستوى تقبل الجمهور لما يقدمه أو خضوعه لسلطة النظام السياسي، القائم وهل استطاع التعبير عنه وتصويره سلبًا وإيجابًا أم خضع له أم تحايل عليه؟

ومن هنا سوف نعرض لعدد من الجهود الغربية في مجال جماليات السينما للتعريف بالسمات العامة لها. ونطرح السؤال حول إمكانية استخدامها أو استخدام إحداها في تحليل بعض الأعمال السينمائية المصرية.

ولما كان من الصعب الحديث عن السينما المصرية ككل أو فترة تاريخية منها، يبقى أمامنا اختيار نموذج من المبدعين المصريين. وقد اخترنا صلاح أبو سيف لأسباب متعددة سيأتي ذكرها في القسم الثاني من الدراسة، وبالطبع يمكن تناول مبدعين آخرين في دراسات أخرى قادمة.

أولاً- الفلسفـة والسينمـا

طرح السؤال وشغل به المنظرون والمبدعون، الفلاسفة والسينمائيون وقدمت فيه آراء متعددة ومختلفة ومتناقضة. سعياً للإجابة عن ذلك السؤال الذي يمثل أهم عناصر بحثنا الحالي، ألا وهو ما هو مدى مشروعية مقاربة الفلسفة والعلوم الإنسانية عامة للسينما؟ ويمكن أن نلفت النظر منذ البداية إلى أنه ربما يكون قلة وحداثة البحث الفلسفي في السينما هو أحد أسباب طرح هذا السؤال. أو قد يكون من أهم الأسباب أيضاً أن مهمة الفلسفة بما هي بحث عن الوجود أو الوجود الحقيقي باعدت بينها وبين السينما بما هي وجود خيالي أو مفترض، أو قد يعود السبب عند البعض إلى أن التأمل الفلسفي في السينما قد يفسد المتعة الجمالية لتجربة المشاهدة، ذلك لأن السينما ليست هي مجال عرض الأفكار. فالفلسفة هي مجال تأمل الصفوة والسينما هي فن الجماهير، الفلسفة لغة العقل المجرد والسينما لغة الإحساسات والمشاعر.

إلا أن إسهامات الفلاسفة التي بدأت مع ظهور السينما خاصة مع برجسون الذي خص السينما بآخر فصول كتابه "التطور الخلاق" ١٩٠٥ "الوهم السينما توجرافي" والذي تابعه أهم فلاسفة السينما في العصر جيل دولوز أنارا مع غيرهما من الفلاسفة طريق فلسفة وجماليات السينما.

ويمكننا الإشارة بإيجاز شديد للإسهامات المختلفة التي قدمها الفلاسفة للسينما. باستشهاد من توماس فارتنبرج أستاذ كرسي دراسات الفيلم كلية هوليووك بولاية ماساتشوسس؛ المتخصص في الفلسفة وصاحب كتاب "فلسفة الفيلم" يقول:

"إن التغيرات في كل من الفلسفة الأكاديمية والدور الثقافي للأفلام قد جعل من اللازم للفلاسفة أن يتعاملوا مع الفيلم بجدية بوصفه نموذجاً للفن مساو لكل الفنون التقليدية... بما أن الفيلم هو الدال على شكل الفن في عالمنا المعاصر، فربما تكون الفلسفة محكومة بأن تتولى مسئولية البحث عن طبيعة هذا النموذج"(١).

ويضيف في دراسة له ضمن موسوعة ستانفورد للفلسفة: "تعد فلسفة الفيلم مجالاً حديثًا. وهي تسارع لإيجاد مكان لها في البحث الفلسفي والجمالي، حيث نجد لدى الفلاسفة توجهًا للمضي في دراسة الفيلم بجدية، خاصة أن الفيلم وعلاقته بالوسائط الرقمية مستمر في الامتداد في تأثيراته على حياة الموجود الإنساني. إن فلسفة الفيلم تستطيع أن تتقدم وتأخذ موقعًا أكثر حيوية في البحث الفلسفي"(٢).

لقد تغير موقف الفلسفة تمامًا اليوم عن موقف أفلاطون من الفن ودوره في مدينته الفاضلة؛ التي رسم معالمها في "محاورة الجمهورية". إن فلاسفة الفيلم ضد هذه الرؤية كما يتضح لدى ستانلي كافيل Stanly Cavell الذي يؤكد في مقالاته وكتبه على ارتباط الفيلم بالفلسفة وعلى استطاعته إمداد الاستبصارات الفلسفية بما يمتلكه(٣).

والسؤال : بأي معنى يمكن للسينما أن تكون موضوعًا للتفكير الفلسفي؟ هل هناك تقارب أم تباعد بين حقل السينما وحقل الفلسفة؟ هل يمكن تصور استطيقا للسينما بمعزل عن أي تأثير فلسفي ما دامت السينما هي الفن السابع؟ ما هو الموقع الذي يمكن للفلسفة أن تحتله أثناء مقاربتها للسينما وذلك بالمقارنة مع الموقع الذي تحتله كل من اللسانيات والسيميوطيقا والتحليل النفسي؟ كيف يمكن للسينما أن تكون مرجعية للتفكير في إشكاليات فلسفية من قبيل علاقة الواقع بالمتخيل والأنا بالآخر والحركة بالثبات والحاضر بالماضي والمستقبل(٤)؟

يميز عز الدين الخطابي بين تصورين فلسفيين للصورة السينمائية ولوظيفتها وعلاقتها بعالم الأشياء، الأول: لا يعترف بأهمية هذه الصورة؛ لأنها تنتج الأوهام والخيالات والنسخ المشوهة، وهو يندرج ضمن ما يمكن أن نسميه التقليد الأفلاطوني. والثاني: يقدر هذه الصورة، بل يعطي الأهمية للخيال والتمثيل وللوهم في تشكيل تصورنا عن العالم. ويندرج هذا التصور ضمن ما يمكن أن نسميه بالتقليد النيتشوي.

ويجيب مترجم كتاب "حوار الفلسفة والسينما" على الأسئلة السابقة، بأنه على الرغم من وجود هذه الخاصية التخيلية للصورة السينمائية، فإن السينما تحمل مع ذلك

آثاراً للوجود الواقعي. ومن هنا خصوصية العالم الذي تؤسسه، والذي لا يعتبر انعكاساً آليًا لما هو موجود بالخارج ولكنه غير منفصل عن هذا الأخير. وفي هذا الإطار يبرز دور الفلسفة في الإبانة عن خصوصية هذا العلاقة وتعقدها، وذلك من خلال إثارة إشكاليات تهم الواقع والحقيقة والوهم.

ليس المقصود أن تصبح الأفلام خطابات فلسفية مثلما لا يمكننا مطالبة الفلسفة بالتفكير في السينما، إلا إذا ما وضعنا حدوداً لهذا التفكير وشروطًا له، تأخذ بعين الاعتبار خصوصية حقل كل منهما، إذ يجب على الفلسفة أن تتخلى عن نرجسيتها المتمثلة في الاعتقاد بأنها أسمي شكل معرفي وأنها تتويج لكل المعارف، ولذلك فهي المؤهلة للحديث عن السينما. كما يجب على السينما أن تتفتح على قضايا الفلسفة دون أن تتخلى عن هويتها كمجال فني يتعامل بالصور ويبين عوالمه من خلال اللقطات والمشاهد. ما يمكن أن يطلق عليه "الفكر المصور" مقابل الفكر الاستدلالي، الذي تقوم عليه الفلسفة(٥).

وبحسب دولوز، ليست مفاهيم السينما معطاة من خلال السينما، فالمفاهيم موجودة ومستقرة قبل ظهور ما هو سينمائي، إنما السينما استطاعت أن تجسد هذه المفاهيم وتعمل من خلالها، لذا فإن السؤال عن "ما هي السينما؟" يستدعي على الفور السؤال عن ماهية الفلسفة، فالسينما ذاتها ممارسة جديدة للصور والعلامات وتجسيد للعديد من المفاهيم التي احتلت مكانًا بارزًا في الفكر الفلسفي، إن المفاهيم التي تلحق بخصوصية السينما هي من أمر الفلسفة(٦).

وعلينا منذ البداية التمييز بين أنواع متعددة من الكتابة حول السينما مثل التأريخ للسينما أو نظرية أو فلسفة الفيلم وجماليات السينما.

والتأريخ للسينما هو دراستها عبر تحديد وتصنيف المراحل المختلفة التي مرت بها منذ البدايات وذلك على مستوى التقنية والأدوات أو الرؤية التي تتضمنها، ويمكن القول أن هناك تواريخ متنوعة ما بين تاريخ التقنية، تاريخ الأفلام المتعلقة ببلد معين أو مخرج

محدد أو تاريخ الاتجاهات الفنية المختلفة كالواقعية الإيطالية أو الموجة الجديدة أو سينما المؤلف. ويرصد لنا آرثر نايت في "قصة السينما في العالم" – رغم قدمه النسبي – عدداً من الكتب التاريخية عن السينما ضمن رصده لمائة كتاب عن السينما نشير على سبيل المثال إلى كتاب بنجامين ب. هامبتون "تاريخ الأفلام" وجورج سادول "قصة السينما في العالم" والكتابات حول العناصر الفنية في الفيلم مثل كتاب جون ولتون "الرسم بالنور" ومارتن كويجلي "تكنيك الشاشة الجديدة" أو التي تتعلق بكل عنصر على حدة مثل: "موسيقى الأفلام" لهاترايسلر. وكارل رايسي "تكنيك مونتاج الفيلم" وجون فرين وهالي وولف "عناصر تسجيل الصوت"[٧].

أما فيما يتعلق بـ "نظرية الفيلم" أو "فلسفة السينما" ويكاد يكون هذان الاسمان عنواناً واحداً وإن كان البعض يميز بينهما باعتبارهما مجالين مختلفين. ويمكن التدليل على ذلك بكتاب "نظريات الفيلم الكبرى"، الذي يتناول إسهامات المنظرين والفلاسفة في السينما والمخرجين الكبار أصحاب الرؤى النظرية، حيث يعرض لهوجو منستربرج ورودلف أرنهايم مع أندريا بازان وبيلا بالاش وميرلوبونتي وجان ميتري وكريستيان ميتز وهنري أجيل وغيرهم[٨].

وقد عرفت الثقافة العربية بعض هذه الكتابات التي تتناول نظرية الفيلم وفلسفة السينما أو جماليات السينما[٩]. ونذكر من ذلك كتاب كارل مانهايم "الفيلم كفن"[١٠] وأندريا بازان "ما هي السينما؟"[١١] وبيلا بالاش "نظرية السينما"[١٢] وكتاب يوري لوتمان "مدخل إلى سيميائية الفيلم"[١٣] وجان ميتري "علم نفس وجمال السينما"[١٤] وكتابا جيل دولوز "الصورة – الحركة" و"الصورة – الزمن"[١٥] وهنري أجيل "علم جمال السينما"[١٦] وهي دراسات في السيميوطيقا والتحليل النفسي والفلسفة. وإن كانت هذه الترجمات لم تؤت ثمارها بعد في الكتابات العربية، حيث لا تتعدى دراساتنا: التأريخ للسينما، أو تقنيات السينما أو النقد السينمائي وتحليل الأفلام. وهذه الدراسات النظرية مهمومة في الغالب بقراءة الفيلم على ضوء الواقع الاجتماعي والسياسي.

والنادر منها ما يتناول بإيجاز اللغة والسرد وجماليات الصورة، وأقصى ما تطمح إليه هذه الدراسات التي يأتي معظمها تعليقًا على عمل مخرج معين أو تحليل لفيلم محدد – هو بيان حرية الفنان وقدرته على التعبير عن مشكلات الواقع المعاش المعاصر له إزاء هيمنة السلطة وذوق الجمهور.

ونتصور أن التحدي المعرفي الذي تواجهه الدراسات السينمائية العربية هو الانتقال من الكتابة في تاريخ وتقنيات السينما إلى الدراسات النظرية، بغية تحويل السينما إلى علم من العلوم الإنسانية يتخذ له موضعًا في كليات الآداب والعلوم الاجتماعية مما يفسح المجال للحديث عن سيميوطيقا السينما وفينومينولوجيا السينما واستطيقا أو جماليات السينما(١٧).

وتروم هذه الدراسة التعرف على جهود المنظرين والفلاسفة في التنظير للسينما وجمالياتها وسعيهم لبيان طبيعتها وحدود علاقتها بالفلسفة للنظر في إبداعات السينما المصرية التي واكبت زمانيًا نشأة الفن السابع أو تقاربت نشأتها معه عبر تاريخها الذي تجاوز المائة عام. وإذا كان من الصعب متابعة هذه الرحلة الطويلة لاتساعها الزمني وكثرة جهود مبدعيها فإن الاختيار هنا يساعدنا في تناول بعض النماذج من الأعمال السينمائية المصرية خلال الخمسينيات والستينيات والسبعينيات وهي فترة تتداخل فيها أزمنة متعددة زمن الثورة السياسية بما لها وما عليها والتحول الاشتراكي والهزيمة العسكرية والقلق السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

ثانيًا- النظريات الجمالية للسينما:

(١)

في حديثه عن جان متري **Jean Mitry** يخبرنا ج. دادلي أندرو في كتابه "نظريات الفيلم الكبرى" بمفتاح دراستنا الحالية حين يقول: "ليست السينما شيئًا يمكن فهمه في التو أو أن يناقش أيديولوجيًا. إنها مجال ضخم للبحث لا يضيء طريق تقدمه إلا الدراسة

المتأنية المسيطر عليها. هـذه هي روح الدراسـة الحديثة للفيلم"[١٨]. وجـان متري الذي يناقش أندرو نظـريتـه عـلامـة على عـصـر كـامل جـديد لنظـرية السـينمـا ببـحـثـه "جماليات وسيكولوجيا السينما" Esthétique et psychologie du cimema (١٩٦٣-١٩٦٥) وقد أسهمت عناصر ثلاثة في الجهد النظري الذي قدمه متري هي:

(أ) أنه عـمل في صناعـة السـينمـا فـترة الرواد الفـرنسـيين واسـتمـر في مـجـال المونتاج والإخراج وكان لعمله سمة تجريبية، أي أن نظريته نشأت عن قربه من ممارسة صناعة السينما ومن تلك الخبرة العملية التي مارسها بنفسه.

(ب) قـام بالتـدريس في مـعـهـد الدراسـات العليـا السـينمـائيـة ١٩٤٥، ذلك الجـانب التعليمي، الذي دفعه للتوفيق بين خبرته الإبداعية ومعرفته الموسوعية، مما يجعلنا نشعر بمعالجة ميتري الأكاديمية من كثرة الاستشهادات بالنصوص التي يدعم بها كل موضوع يعالجه، ساعدته قراءاته في الفلسفة وعلم النفس واللسانيات والمنطق وعلم الجمال على استبطان مشاكل الفيلم على مستوى أعمق من غيره.

(ج) رتب مـيـتـري المشكلات النظرية التي ظهـرت في الخـمـسين سنة الأولى من نظريات الفـيلم وكـشف بدقـة المواقف الكبـرى التي اتخـذت حـيـال تـلك المشكلات، وانتقلت أعمـاله بنظرية الفيلم إلى الدراسـة الأكاديميـة لعدم انفصالها واسـتعانتـهـا بالعلوم الإنسانية، المنطق واللسانيات.

يتناول جان ميتري مشكلة الاستعارة والرمز في السينما في عدة مواضع من المجلد الثاني من كتابه، وفي ضـوء معالجته لهذه المشكـلة يتطرق إلى قضيـة اللغـة في السينما باعتبارها من أهم القضايا السينمائية وما يستحق أن يندرج في مبحث الاستعارة هو مثول أو ظهور طرفي الاستعارة معًا في تسلسل شريط الصورة بغية إجلاء وجه الشبه بينهما[١٩].

و"جماليـات وسيكولوجيا السـينمـا" ربما يكون هو التأمل النظري الأول للسـينما من منظور العلوم الإنسـانية. وقد تناوله بالدراسـة والتحليل عدد من الباحـثين مثل: بريان لويس Brian Lewis "جـان متـري واسـتطيـقا السـينمـا" ودادلي أندرو، وكريسـتيـان مـيتز في دراسـته (جمـاليات وسـيكولوجـيـا السينما عند جـان متـري) وبـودان أي. نيبيزيو في (جان متري أو كيف نعلل الخبرة السينمائية).

ويمكن الإشارة إلى بعض الخصائص التي تميز عمله على النحو التالي[٢٠]:

- تهتم نظرية متري بالآثار السيكولوجية المؤثرة للسينما أكثر من الآثار الاجتماعية. ومن أجل تعليل الخبرة الفينومينولوجية الكلية يقوم متري بوصف الخبرات الإدراكية والتخييلية والجمالية، وتتحرك الخبرة السينمائية عند متري من إدراك الصورة المتحركة نحو تفعيل العالم وفي بعض الأفلام يمكن للخبرة السينمائية أن تأتي (تنبع) من مستوى جمالي.

- يعتمد متري أكثر التقليد الفينومينولوجي بوصف الظواهر أكثر من تفسيرها. ويرى نيبزيوا أن من المفيد أن يصبح ذلك العمل مرجعًا قياسيًا بسبب استئناف الاهتمام بالنظريات الفينومينولوجية في الفيلم في دراسات السينما.

يخبرنا دادلي أندرو أن كل أصحاب نظريات الفيلم اهتموا بماضي وحاضر ومستقبل الفيلم، لكن يشعر القارئ لميتري أن "الأفكار عن الفيلم" أخذت مكان "الفيلم" في بؤرة مركزية للبحث[٢١].

يوجد أكثر من القليل من الفينومينولوجيا في كتابات ميتري وكتابات ميتز المبكرة. إنها موجودة صراحة في المقالات التي كتبها عالم الجمال الشهير ميكل دوفرين[٢٢] وعالم النفس البلجيكي جان بير مينيه الذي يطبق في كتابه "تكونيات التجربة الفيلمية" ١٩٦٩ منهجية ميرلوبونتي على الفيلم، وإن كان أكثر نظريات الفيلم الفينومينولوجية تأثيراً هي تلك التي نجدها لدي هنري أجيل وأميديه آيفر وروجيه مونييه. وهذا ينقلنا إلى ميرلوبونتي وفينومينولوجيا السينما.

(٢)

ينهي ميرلوبونتي دراسته "السينما والسيكولوجيا الجديدة" بالحديث عن فينومينولوجيا الإدراك الفيلمي مؤكداً أن القاسم المشترك بين هذه السيكولوجيا والفلسفات المعاصرة لا يتمثل كما هو الشأن بالنسبة للفلسفات التقليدية في عرض أفكار الروح والعالم،

ووعي الفرد ووعي الآخرين، بل في عرض الوعي المقذوف به في العالم والخاضع لنظرة الآخرين الذين يتعلم منهم من يكون. يقول:

"وإذا ما كانت الفلسفة والسينما متفقتين، وكان التأمل والعمل التقني يسيران في نفس الاتجاه، فإن سبب ذلك يرجع إلى كون الفيلسوف والسينمائي يشتركان في طريقة نظرتهما إلى العالم والتعامل مع أشيائه"(٢٣).

من المعروف أن الإدراك البصري لدى مدرسة علم النفس الكلي (الجشطالت)؛ هذا الإدراك ليس جزئيًا متبعثرًا ولكن نسق من التشكيلات، فليست العناصر المتجاورة هي التي تعطي للإدراك في المقام الأول، بل المجموعات. كما تقدم لنا السيكولوجيا الجديدة أيضًا تصورًا جديدًا لإدراك الغير. يرى بونتي أن علينا التخلي عن الحكم المسبق الذي يجعل من الحب والكراهية والغضب "وقائع داخلية" في متناول شاهد واحد؛ هو الشخص الذي يشعر بها. فهذه المشاعر ليست وقائع نفسية مخفية في أعماق وعي الغير، بل هي أنماط من السلوك أو أساليب سلوكية مرئية من الخارج. فهي تتجلى في صورة هذا الوجه أو عبر هذه الإشارات، وليست بالتالي مختفية وراءها. وما دام الانفعال ليس واقعًا نفسيًا داخليًا بل تبدلاً في علاقاتنا مع الغير ومع العالم المقروة ضمن موقعنا الجسدي، فإنه لا يجب القول بأن علامات الغضب والحب وحدها هي المعطاة للمشاهد الخارجي أو أن الغير يدرك بطريقة غير مباشرة من خلال تأويل هذه العلامات، بل يجب القول بأن الغير معطي لي بداهة كسلوك(٢٤).

يخلص ميرلوبونتي من ذلك إلى أننا نستطيع التعرف على البنية الجامعة لصوت وقوام وإشارات وهيئة كل شخص بحيث لن يكون هذا الأخير شيئًا آخر، عدا هذه البنية أو هذه الطريقة في الوجود داخل العالم. إن السيكولوجيا الجديدة تجعلنا نرى في الإنسان ليس مجرد فهم يؤسس العالم، بل كائنا مقذوفًا به في هذا العالم، يرتبط به بوثاق طبيعي(٢٥).

وينتقل ميرلوبونتي لتناول الفيلم كموضوع للإدراك مطبقًا ما سبق قوله عن الإدراك الفيلمي لبيان طبيعة ودلالة الفيلم لتأكيد قضية تلاقي إنجازات السيكولوجيا الجديدة

مع أطروحات أبرز منظري جماليات السينما. وهو يشير في البداية إلى أن الفيلم ليس مجموعة من الصور فقط، بل هو شكل زماني. ويذكر أولاً تجربة بودفكين للتأكيد على أن معنى الصورة يتوقف على الصور السابقة في الفيلم، كما أن توالي الصور يخلق واقعًا جديدًا ليس هو مجموع العناصر المستعملة. ويربط كل ذلك بما كتبه لينهارت من ضرورة إدراج مدة كل صورة لتحديد الإيقاع السينمائي، الذي هو عبارة عن ترتيب للمناظر، يقابل فيه كل منظر أو لقطة مدة زمنية محددة بحيث إن المجموع الناتج يؤدي التأثير المرغوب بأقصى ما يمكن من الفعالية[٢٦].

وما ينطبق على الصورة ينطبق على الصوت. فما ذكره بونتي بصدد الفيلم المرئي ينطبق أيضًا على الفيلم الناطق، الذي لا يعتبر حصيلة للكلمات والضجيج فقط بل يعتبر أيضًا كشكل (كل) فهناك إيقاع للصوت مثلما أن هناك إيقاعًا للصورة. ولا يقف الأمر عند هذا الحد، النظر إلى الصورة والصوت كلاً على حدة. ففي الواقع أن الجمع بينهما شكّل كلاً جديدًا لا يمكن اختزاله في العناصر المكونة له. حيث لا تتم الوحدة بين الصوت والصورة على مستوى كل شخصية فقط، بل تتم على مستوى الفيلم ككل[٢٥]. ويشير إلى أنواع الحوار، يضاف إلى ذلك الموسيقى[٢٧].

ومن هنا تكمل السينما الناطقة وهمنا من خلال الصوت وما "يثير اللبس هنا هو وجود واقعية أساسية للسينما" لكن ذلك – كما يحذرنا ميرلوبونتي – لا يعني أن غاية الفيلم هي أن ترينا وتسمعنا ما قد نراه ونسمعه لو عايشنا في حياتنا القصة التي يحكيها هذا الفيلم، وليست غايته هي إعطاء تصور عن الحياة من خلال قصة معبرة. توجد قصة داخل الفيلم وأحيانًا توجد فكرة لكن وظيفة الفيلم لا تهدف إلى جعلنا عارفين بالوقائع والأفكار[٢٨].

يقول: "إن الفكر أو الوقائع المألوفة لا توجد إلا لكي تمنح للمبدع فرصة البحث عن رموز محسوسة لها. ورسم إطارها المرئي والمسموع. فمعنى الفيلم متضمن في إيقاعه، مثلما أن معنى الإشارة يكون مقروءًا على الفور ضمن الإشارة نفسها. ولا يعني الفيلم شيئًا خارج ذاته. فالفكرة تنبثق من البنية الزمنية للفيلم، كما تنبثق داخل اللوحة من

تواجد أجزاء هذه الأخيرة". فالفيلم لا يفكر فيه بل يدرك، هذا هو السبب في كون تعبير الإنسان في السينما أكثر تأثيراً، فالسينما لا تقدم لنا أفكار الإنسان كما فعلت الرواية منذ مدة طويلة، بل تقدم لنا تصرفه وسلوكه، وتمنحنا هذه الطريقة الخاصة للوجود في العالم، والمتمثلة في معالجة الأشياء والناس الآخرين المرئيين من خلال الإشارات والرؤى والإيماءات التي تحدد بدقة الأشخاص الذين نعرفهم(٢٩).

وحديث ميرلوبونتي عن "السينما والسيكولوجيا الجديدة" ومتري عن "الجماليات وسيكولوجيا السينما" يجعلنا نتوقف عند علم النفس والسينما وما قدم في هذا المجال من كتابات.

(٣)

إذا ما اتجهنا صوب الكتابات النفسية حول السينما نجد كثيراً من علماء النفس بمدارسه المختلفة قدموا أعمالاً جادة حول السينما. وقد سبق أن أشرنا إلى ما كتبه الفيلسوف الفرنسي ميرلوبونتي، وهو ينطلق من الفينومينولوجيا في الفلسفة وعلم النفس الجشطالتي، ونبدأ هذه الفقرة أيضاً بالإشارة إلى فيلسوف وعالم نفسي، هو هوجو منستربرج **Huga Munsterberg** الذي قدم سنة ١٩١٦ عملاً لم يسبق هو "الصور المتحركة: دراسة سيكولوجية". وربما كان كتابه ليس الأول فحسب لكنه كان أيضاً أكثر نظريات السينما مباشرة(٣٠).

ومنستربرج يعد أول فيلسوف كتب دراسة عن النموذج الجديد للفن، بحث عن تمييز الفيلم من خلال الوسائط الفنية التي توظف في سرده. لقد كان تساؤل منستربرج "هو كيف يكون المشاهدون قادرين على فهم الدور الذي تلعبه الوسائط الفنية في اللغة والحكي السينمائي، وكانت إجابته هي أن هذه الوسائط هي كل العمليات العقلية التي تجعل من الفيلم وجوداً. وهذا ما جعل فارتنبرج (توماس) في دراسته "فلسفة الفيلم" يحدد مهمة الفيلسوف بتأكيده على دور الفلاسفة في بحث التكوين الأنطولوجي للفيلم، لكي نحكم على دعوي أحقية الفيلم باعتباره (شكل فني مستقل) لهذا السبب كان التساؤل عن طبيعة الفيلم حاسماً بالنسبة لمنستربرج(٣١).

ينقسم كتاب منستربرج إلى قسمين: جماليات السينما وسيكولوجيا السينما مع مقدمة تاريخية، وينقسم تاريخ الفيلم عنده بين ما يسميه التطورات "الخارجية" و"الداخلية" أي بين التاريخ التكنولوجي للسينما وتطور استخدام المجتمع لها.

يشعر منستربرج مثل علماء النفس الجشطالت الذين سبقهم أن كل تجربة هي علاقة بين الجزء والكل، أي بين شكل وخلفية والعقل هو الذي له القدرة أن يحدد تلك العلاقة وينظم مجالها الحسي. يصف منستربرج الخواص السينمائية بأنها عقلية، فإلي جانب الخاصية الأساسية وهي الحركة، يلاحظ أن الصور القريبة وزوايا الكاميرا تتواجد لا لمجرد وجود العدسات والكاميرات التي تجعل عملها ممكنًا ولكن كطريقة خاصة يعمل بها العقل، ويطلق عليها اصطلاح "انتباه"، فالعقل لا يعمل في عالم متحرك فحسب بل ينظم هذا العالم عن طريق خاصية الانتباه هذه. وعلى مستوى أعلى يواجه منستربرج العمليات العقلية للذاكرة والخيال التي تفوق الانتباه البسيط لتعطي هذا العالم معنى وتأثيرًا واتجاهًا شخصيًا(٣٢).

قدم منستربرج في صدر الجزء الثاني من كتابه جماليات كانط. وهو يري أن اندماج المرء في قصة فيلم حتى ينسى نفسه يثبت أن هذا الفيلم فن له غرض الفن وتنحو سيكولوجيته للفيلم نحو جماليات الفيلم. ويلخص نظريته بقوله: "تقص علينا الصور المتحركة قصة إنسانية بالتغلب على أشكال العالم الخارجي وهي المكان والزمان السببية، ويضبط الأحداث على أشكال العالم الداخلي وهي الانتباه والذاكرة والخيال والانفعال، تصل هذه الأحداث إلى الانعزال الكامل عن العالم العملي عن طريق الوحدة الكاملة للحبكة والمظهر الصوري"(٣٣).

ويمكن القول أن تأثير منستربرج الكامل لم يظهر بعد، لقد بعثت إعادة طبع دراسته اهتمامًا خاصًا بنظريته. ويكفي أن نذكر قول جان ميتري: "كيف لم نعرفه طوال هذه السنين؟ لقد فهم هذا الرجل السينما عام ١٩١٦ تقريبًا كما فهمها أي مفكر جاء بعده"(٣٤).

وعلى العكس من منستربرج كان لرودلف أرنهايم Arnhem الذي كانت معظم آرائه متفقة مع ما جاء في كتاب "الصور المتحركة" تأثير واضح، وبقدر ما زادت شهرة الرجل في مجال النقد الفني وسيكولوجية الإدراك، زاد أيضًا الاهتمام بكتابه "الفيلم كفن". وهو أيضًا ينتمي إلى مدرسة الجشطالت في علم النفس. لذا فهو منذ البداية يحدد عمله وهو الاهتمام بالفيلم كشكل فني. ولتأييد ذلك يقارنه بالأشكال الفنية الأخرى[٣٥].

فإذا كان الشعر يعيدنا إلى الكلمات والتصوير يركز حساسيتنا على الخط واللون والتكوين وليس إلى التمثيل العقلي في اللوحات، فإن السينما تعيدنا إلى الأساس الخاص "بالوسيط" وليس إلى الموضوعات التي يصورها الفيلم وأن مادة الفيلم التي ينبغي أن تكون موضع اهتمام هي مجمل العوامل التي تقلل الشعور بالواقع وتعمل على زيادة الإيهام به.

لقد تعامل أرنهايم مع الخبرة السينمائية على أنها خبرة غير واقعية أساسًا ومن ثم فقد اعتبر أن كل ما يقربها من الواقع مضاد لطبيعتها الخاصة المميزة. ويمكن أن نذكر من الأفكار التي تناولها: تصوره الخاص للحركة في السينما وفكرته حول الإطار ودوره في عملية المشاهدة. ويشير دادلي أندرو إلى تأثير أرنهايم لدى التالين عليه ويذكر أن كريستيان ميتز يطور هذه النظريات ويعترف صراحة بأنه مدين بها لأرنهايم[٣٦].

وبالإضافة إلى مدرسة الجشطالت فقد كان للتحليل النفسي أثر في المناقشات حول السينما، خاصة لدى النقاد الفرنسيين المعاصرين، حيث ظهر لديهم توظيف لآراء فرويد وجاك لاكان حول المشاهدة والتلقي.

تؤكد نظرية التحليل النفسي على سمات مشتركة بين المشاهد والحالم، فالتخييل اللاشعوري للحلم يناظر الفيلم ذاته والإشباعات الرمزية للأفلام والرغبات اللاشعورية هي نصوص مركبة يمكن فهمها عن طريق تحليل المحتوى الظاهر لها من أجل الكشف عن المحتوى الكامن. وتنشأ عملية التماثل بين الفيلم والحلم عن ذلك التأكيد أن السينما

تقوم بالتكوين والإنشاء الخاص لمشاهدها وتحويله إلى عالم شبه مستقيظ، فالمشاهد للسينما مشاهد راغب، وحالة المشاهدة وكذلك الفيلم نفسه ينظر إليهما باعتبارهما يحركان بنيان التخييل اللاشعوري وتكون السينما هنا قادرة على إعادة إنتاج أو الاقتراب من بنية ومنطق الأحلام واللاشعور.

ويمكن أن نقدم نموذجًا للدراسات التحليلية النفسية للسينما بكتاب كريستيان ميتز C. Metz "الدال المتخيل" The Imaginary Signifier؛ الذي ينطلق فيه من آراء جاك لاكان، فمصطلحات لاكان تؤكد على الأبعاد المتخيلة والرمزية في الخبرة الإنسانية عمومًا. يستفيد ميتز من الأفكار التي طرحها فرويد وغيره من المحللين النفسيين حول عملية استراق النظر أو التلصص بالعينين وعلاقتها بالخبرة الأولية الخالصة بالمرأة كما طورها لاكان، وأيضًا بعض الأفكار الموجودة في نظريات العلاقة بالموضوع، خاصة وأن هذه العلاقات غالبًا ما تكون علاقات متخيلة أو خيالية ومتمايزة عن العلاقات الواقعية مع الموضوعات الواقعية(٣٦).

كان ميتز أكثر اهتمامًا باللغة كما يظهر من كتابه "لغة الفيلم: سميموطيقا للسينما"؛ الذي يطبق فيه مفاهيم اللسانيات. وهو يرى أن مشروع التحليل اللغوي للفيلم له ما يبرره تمامًا، وإنه يجب أن يكون لغويًا تمامًا؛ أي قائمًا على علم اللسانيات، فالسينما تشكل ضربًا من اللغة وهو يطلق على "سيميولوجيا السينما" "لسانيات الفيلم". يقول: "لقد ألقى هذا العلم على موضوعه أضواء أدت في النهاية إلى إيضاح ما يحيط بهذا الموضوع. ومن ثم اتضحت منذ البداية جوانب جد واسعة من الخطاب المصور الذي يشكل نسيج الفيلم، فالسينما تشكل وحدة دلالية قائمة بذاتها إلى درجة كبيرة"(٣٧).

يعتبر ميتز السينما ضربًا من التعبير الذي لا يقوم على اللغة العادية. وتتضمن دراسته "لغة السينما": السينما واللسانيات، الخطاب المصور بالنسبة للغة، السينما وعلم التراكيب، برادجماطيقا الفيلم، فهم الفيلم، قضية التعبير السينمائي.

(٣)

والجهد الأخير الذي علينا أن نعرض له هو ما قدمه الفيلسوف الفرنسي المعاصر جيل دولوز G. Deleus في كتابيه "الصورة – الحركة"؛ "الصورة الزمن"، الذي تناول فيهما تأثير سطوة الصورة المرئية / المسموعة على عصرنا. لقد حرص دولوز أن يبين لنا أنه "ليس بصدد كتاب عن تاريخ السينما" وختمه بالقول أنه "لم يسع إلى تقديم نظرية عن السينما". وقد ارتكز عمله على فكرتين أساسيتين هما: الزمن والفكر أو بمعنى آخر السينما والفلسفة. وقد قسم دولوز هذه الدراسة إلى قسمين أو بمعنى أدق نوعين من أنواع السينما ونظامين للصورة: الأول كلاسيكي تقليدي يقال إنه عضوي أما الثاني فهو النظام الحديث ويعرف أنه بلوري[٣٨].

وقبل أن نواصل علينا أن نشير إلى برجسون الذي يعتبر مرجعًا أساسيًا بالنسبة إلى دولوز، الذي تحدث عن ما أسماه التصورات البرجسونية المتنوعة للحركة والمتضمنة في كتاب "التطور الخالق". كما استعمل مختلف هذه التصورات لبلورة نسقه في تصنيف الصور السينمائية هناك تأكيدات لبرجسون حول الحركة ستبدو لدولوز كفهم ضمني لما يمكن أن نكون عليه السينما في جوهرها[٣٨].

يعتبر دولوز أن الصورة السينمائية قادرة على تشكيل الحركة الحقيقية التي كان يقصدها برجسون: إنها الصورة – الحركة ، هذه الصورة التي تم اعتبار الحركة محايثة لها والتي تقابل التقطيعات الثابتة المؤدية إلى خلق حركة خادعة وهمية "فالسينما لا تقدم لنا صورة تنضاف إليها الحركة فيما بعد، إنها تقدم لنا مباشرة صورة – حركة، هي تمنحنا تقطيعًا لكنه تقطيع متحرك" إن مفهوم الصورة الحركة الذي ابتكره دولوز مستوحي من إقرار برجسون بالخاصية الجوهرية الموحدة للمادة والحركة والصورة. فالصورة – الحركة هي اللقطة التي تعتبر بمثابة الوحدة الأساسية للغة السينمائية[٣٩].

لقد استمد دولوز فكرته الفلسفية من برجسون وهي تقوم على محورين: أولاً مسألة "المادة والذاكرة"، وثانياً "إمكانية الإتيان بشيء جديد". وقد خلص دولوز في الفصل الأول من "المادة والذاكرة" إلى مفهوم شديد المعاصرة حول وجود عالم سينمائي كائن بذاته أو عالم ميتا سينمائي.

هناك أمران يجب أخذهما في الاعتبار، الأول: هو أن ما يهم هو الصورة المتحركة في ذاتها، وعملية توصيل الصور بعضها ببعض من خلال المونتاج، والثاني: هو أن السينما لا تولد إلا صورة "غير مباشرة للزمن" والحاضر. هو الشكل الوحيد الذي يمكن أن تتحقق الصورة السينمائية من خلاله.

ويرى برونو الكالا أن فصل الروابط الحسية /الإدراكية هو صورة للوضع الفصامي الذي تعيشه الحداثة، فقد تفككت الوحدة التي كانت تربط الإنسان بالعالم وتهاوت كل نقاط التواصل والتماس. وقد رأى دولوز في عملية الفصل تلك بزوغ "الزمن"، فالزمن هو الشيء الذي تحاول السينما الحديثة إبرازه وجعله مرئياً بشكل مباشر بصرف النظر عن الحدث أو الحركة.. فانفصام الروابط الحسية /الإدراكية، والحركة الضالة والوصلات والحركات الخاطئة هي التي أفرزت صورة الزمان في السينما[٤٠].

ويحدثنا دولوز عن "الصورة البلورية" أي التعايش بين صورة حالية وصورة خيالية مفترضة، وهي صورة مميزة تماماً حتى وإن كنا غير قادرين على تحديدها. وتصبح السينما هي تجريب لهذه الصورة البلورية التي يظهر فيها الزمن من خلال هذا الانشطار الدائم المتمثل في الحاضر الذي يمضي والماضي الذي يبقى". لقد حل الوصف الخالص الذي يعرض صورة حالية وانعكاساتها الخيالية، محل تتابع الزمن الخطي للسرد الحسي/الإدراكي. وبالتالي اختفى تطور الحدث ليحل محله وصف غير مستقر متشعب ومتكرر[٤١].

صلاح أبو سيف والواقعية الإنسانية

ارتبط إبداع أبو سيف السينمائي بتاريخ مصر الحديثة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وخلال مراحل ثورة يوليو في عهدي الاشتراكية والتحول عنها والتعبير عنها في فترة يلمح فيها المؤرخ والسسيويولوجي ارتباط الإبداع الفني والسينمائي بالسلطة القائمة واستخدام السلطة للفن عمومًا للدعاية السياسية، مما يطرح قضية حرية الإبداع ومدى قدرة الفنان على التعبير عن الواقع المعاش وقضاياه، حيث يمثل إبداع الفنان الضلع الثالث في المثلث الذي يتكون من ذوق الجمهور ومدى قابليته للتعامل مع التجارب السينمائية الجديدة والسلطة ومرونتها في قبول أو رفض الأعمال التي ترى فيها ما يساندها ويدعمها أو ينتقدها ويهاجمها. وكان أبو سيف أقدر مخرجينا في التعامل مع هذين التحديين: تراث المشاهدة الذي تكون منذ بداية السينما المصرية ووجه ذوق الجمهور المصري من جهة ورغبة النظام الجديد في بداياته استقطاب الجمهور العريض بالتأكيد على أفضليته عن النظام السابق؛ وذلك بالتغني له أو على الأقل عدم نقده وبيان مثالبه.

وقد عرف أبو سيف باعتباره فنان الشعب[٤٢]. ورائد الواقعية في السينما المصرية[٤٣]، صحيح قد سبقته بعض التجارب لدى كمال سليم لكنها لم تستمر ولم تمثل تراثًا مثلما هو الأمر لدى صلاح أبو سيف، نجد ذلك لدى كمال سليم في "العزيمة" وكامل التلمساني في "السوق السوداء". وكما هو صاحب واقعية العرق والدم، هو فنان الحارة المصرية مثلما نجيب محفوظ هو قصاصها الأعظم. وواقعيته هي الواقعية الرحبة وليست الواقعية التسجيلية، واقعية الأعماق والأغوار وليست واقعية السطح، هي الواقعية التي يرتبط فيها الحاضر بالمستقبل والمعاناة بالألم والتردي بالطموح والواقع بالخيال والفكر، هي واقعية متفردة وهي تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر لبيان معناها ودلالتها. يمكن أن نقرأ بدايتها من آخر أعماله "البداية". إن قراءة البدايات بالاكتمال يفسر الواقع ويطلق الخيال لتفسيرات وقراءات متعددة لذلك الذي عبر عنا وحلم معنا.

لقد اتخذت واقعية أبو سف صوراً متعددة وإن كان البعض يري أن كل أفلامه تعبر تعبيراً واحداً وكأنها فيلماً واحداً، إلا أننا يمكن أن نرى فيها الواقعية الاجتماعية أو الواقعية المباشرة والواقعية الذاتية والواقعية الرحبة.

لقد ارتبطت سينما أبو سيف بالسعي إلى تجاوز السينما التقليدية خاصة مع بداية ثورة ١٩٥٢ من خلال نوداي السينما، "ندوة الفيلم المختار" بحديقة قصر عابدين؛ التي كان يديرها فريد المزاوي ويشرف عليها يحيى حقي رئيس مصلحة الفنون حيث عرض فيلم "الفتوة" ونوقش بحضور المخرج كما عرضت بها أفلامه الأخرى: "لك يوم يا ظالم"، "الأسطي حسن"، "ريا وسكينة"، "الوحش"، وحين أنشئت جمعية الفيلم ١٩٦٦ خصص برنامج لعرض أفلامه. وقد أنشأ في فترة مبكرة معهد السيناريو ١٩٦٣ ليكون ورشة عمل لتعليم السينما وكتابة السيناريو[٤٤].

تبنى صلاح أبو سيف اكتشاف المواهب السينمائية في المجالات المختلفة وتولاها بالرعاية مثل: رأفت الميهي، مصطفى محرم، أحمد راشد، أحمد عبد الوهاب، عايدة الشريف، فريال كامل، محمد خان؛ الذين كوّن منهم "لجنة القراءة" حين تولى إدارة الشركة العامة للإنتاج السينمائي. إضافة إلى قدرته الهائلة في اكتشاف الوجوه الجديدة لأول مرة أو إعطائهم الفرصة الحقيقية للبطولة: عماد حمدي، نجمة إبراهيم، شكري سرحان، سميرة أحمد، برلنتي عبد الحميد، نظيم شعراوي، عبد الحفيظ التطاوي، عبد المنعم إبراهيم، حسن يوسف، حمدي أحمد، عبد العزيز مكيوي، أحمد توفيق، واكتشف في مجال كتابة السيناريو: نجيب محفوظ، السيد بدير، أمين يوسف غراب، لطفي الخولي، وفية خيري، محفوظ عبد الرحمن، على عيسى، لينين الرملي[٤٥].

وفي هذا السياق نتوقف عند تعاونه مع الكاتب الروائي الكبير نجيب محفوظ في أعمال مشتركة، سواء قيامه بإخراج عملين له: "بداية ونهاية" "القاهرة الجديدة" أو اشتراكهما معًا في كتابة سيناريو عدد من الأفلام تصل إلى العشرة. ويعد فيلم "بداية ونهاية" هو أول الأفلام المعدة للسينما من روايات نجيب محفوظ وكما يخبرنا هاشم النحاس أن نجيب محفوظ صرح له أن أبو سيف هو الذي علمه كتابة السيناريو.

وقدم أبو سيف عدد كبير من الأفلام عن روايات أدبية: إحسان عبد القدوس، وقصة محمد كامل حسن المحامي، وجليل البنداري ويوسف إدريس وأحمد رشدي صالح، وإسماعيل ولي الدين ويوسف السباعي ونجيب محفوظ، مصطفى أمين، ويوسف القعيد وعن مسرحية القضية للطفي الخولي. ومثلما اقتبس عدداً من أفلامه عن روايات وأفلام أوروبية.

وصلاح أبو سيف المؤلف قدم للمكتبة السينمائية العربية كتابين هما "السينما فن"، "كيف تكتب السيناريو" بالإضافة إلى مقدمات عدد من الكتب المترجمة مثل: قصة السينما في العالم لآرثر نايت وغيرها.

ويمثل أبو سيف مع مخرجي الخمسينيات فترة العصر الذهبي للسينما المصرية، حيث يظهر النضج السينمائي والتمكن من التقنية الفنية في أفلامه مثلما في أفلام يوسف شاهين: "انت حبيبي"، "باب الحديد" وكمال الشيخ في "تجار الموت"، لن أعترف"، "اللص والكلاب".

ففي هذا الأعمال يظهر السعي الدءوب المتواصل عن صيغة سينمائية مصرية يستطيع الفنان أن يقدمها، وتميز إبداعه عن أشكال الصيغ السينمائية الأوروبية والأمريكية. وذلك عبر ما يسميه أحمد يوسف "النزعة لسبر أغوار السرد السينمائية المختلفة"(٤٦)، وإذا حاولنا تقديم بعض النماذج المميزة لهذا السعي للبحث عن الصيغة التي قدمها المخرجون المصريون للسرد السينمائي نجد ذلك في أشكال متعددة منها شكل التعبير عن الذات البشرية وأعماقها النفسية، خاصة الذات الممزقة أو ما يسميه بول ريكور الذات المهمشة، المغتربة عن نفسها كما لدى يوسف شاهين وأيضًا لدى كمال الشيخ. اتجه شاهين إلى ترجمة عالمه الذاتي الذي نقل من خلاله شريحة من تاريخ المجتمع المصري عبر فترات محددة ارتبط بها إبداع شاهين بينما ترجم كمال الشيخ عالمه السينمائي عبر صياغة اجتماعية ذات صبغة بوليسية. بينما برع أبو سيف الذي كان وفق ما يري البعض أكثر السينمائيين تأثيراً في أساليب السرد السينمائي في السعي للوصول إلى هذه الصيغة(٤٧).

فقد نجح في تقديم صياغة سينمائية مصرية للشكل الفيلمي عبر البراعة التقنية في الإمساك بتفاصيل الحياة اليومية الشعبية "بداية ونهاية" - "شباب امرأة" وغيرها. ويرجع هذا التأثير إلى كونه لم يضع المتذوق (المشاهد) خارج حساباته، واستطاع أن يوفق سعيه لإتقان لغة سينمائية مصرية، ورغبته في ألا تنفصل هذه اللغة عن التراث الشعبي، حيث تبرز العلاقة القوية بين رؤيته للعالم ولغته السينمائية. وهنا يبدو الإنجاز الذي حققه في أفلامه وهو أنه أكثر السينمائيين رغبة وإنجازًا - في مجال إتقان لغة السرد السينمائي بمذاق مصري خالص، ودائمًا ما تجعلك أفلامه تصغي بعينيك وحواسك لكل ما تراه على الشاشة وتسمعه على شريط الصوت"(٤٨).

صلاح أبو سيف أهم فصول السينما الواقعية في "هوليود الشرق". عالجت أفلامه قضايا حية وافترضت حلولاً، صنع تطورًا ملحوظًا في الشكل الفني والحرفي "التكنيك" للفيلم المصري، مما ساعد أجيال السينمائيين التي ظهرت بعده، وهي أجيال عديدة كانت ستصطدم بعشرات المتاعب الفنية لو لم يأت أبو سيف قبلها كما أشارت الناقدة الألمانية أريكا ريتشر. والمقصود بهذه الأجيال: كمال الشيخ، يوسف شاهين، عاطف سالم، توفيق صالح(٤٩).

وإذا أردنا متابعة عمله متابعة تاريخية منذ البدايات الأولى التي تربع بها على عرش المدرسة الواقعية للسينما المصرية نجد الأفلام التي أخرجها في أعقاب ثورة يوليو والتي مثلت ذروة التعبير عن هذه الواقعية وهي: ريا وسكينة ١٩٥٣، الوحش ١٩٥٤، شباب امرأة ١٩٥٦، الفتوة ١٩٥٧.

الفيلمان الأوليان عن أحداث فعلية عاشتها مصر وأثرت كثيرًا فيمن عاصروها. وتمثل واقعية الأحياء الشعبية. عرض لها هاشم النحاس ضمن كتابه صلاح أبو سيف محاورات هاشم النحاس، كما تناولها في دراسته عن "صلاح أبو سيف وتجذير الواقعية والتنوير في السينما المصرية". الكتاب الأول هو تحليل لأفلام أبو سيف من خلال حوار معه والثانية وهي دراسة شاملة تقوم على قراءة ذات مستويين، المستوى الأول يتمثل في علاقة أعمال أبو سيف برؤيته للعالم، وهي رؤية اجتماعية سياسية

تنحاز للطبقة الدنيا والوسطى المطحونة في نظام رأسمالي يسوده الفساد ونظام اشتراكي غير محدد المعالم ينخره الفساد أيضًا، وقراءة فنية تحليلية لأعمال أبو سيف تبرز التكنيك الذي استخدمه ببراعة شديدة في أعماله وهو يتناول هذه الأعمال وفق تسلسلها التاريخي، يعرض لها في مجموعات. تمثل كل مجموعة صورة من صور واقعية أبو سيف متعددة الضفاف. يخبرنا النحاس عن بعض مشاهد هذه المجموعة مثل مشهد تل الغازية في "ريا وسكينة" الذي ارتفعت فيه اللغة السينمائية إلى أعلى مستوياتها كما يتضح من استخدام أبو سيف لمفردات هذه اللغة في زوايا وأحجام اللقطات والتقطيع بينها والتأثير بالضوء إلى جانب ضربات موسيقى الزار المصرية الخاصة المؤشرة، مما جعل هذا المشهد من أقوى مشاهد السينما تعبيرًا.

و"الفتوة"؛ الذي يمثل الكتابة السينمائية الأولى لفيلم "البداية" والمقارنة بين العملين واردة؛ وهي فكرة الاستغلال والسيطرة التي ترتبط فيها السيطرة السياسية بالاقتصادية عرضها أولاً في "الفتوة" عبر الشكل المجسد في واقع متعين ثم في "البداية" عبر فنتازيا في واقع خيالي. وأرجو إلا يكون هذا التعبير متناقضًا.

يعبر الفتوة سينمائيًا عن قضية الاستغلال والاحتكار التي تحكم السوق في مجتمع تحكمه سلطة فاسدة. ومن تتابع الأحداث وتصاعدها مع صراعات المنافسة الاقتصادية يخلق عالم يقتل فيه الأقوى الأضعف. وهي دائرة مستمرة لا تنتهي وهو ما يؤكده أبو سيف بالنهاية المفتوحة التي تؤكد استمرار الفساد باستمرار النظام القائم، وهي نهاية جديدة على المستوى التقني ومستوى الدلالة الحاثة على التحريض، ويعد من أهم أعمال أبو سيف بل والسينما العربية ككل في رأي العديد من النقاد[٥٠].

وتختلف الأفلام التي ذكرتها عن مجموعة تالية قدم فيها أبو سيف بعض أعمال إحسان عبد القدوس، "أنا حرة"، "الطريق المسدود" إضافة إلى "هذا هو الحب" لمحمد كامل المحامي و"لوعة الحب" لجليل البنداري. وهي الأفلام التي يطلق عليها وتمثل "واقعية الطبقة المتوسطة". ويمكن أن نتعرف منها على مسألة غاية في الأهمية بالنسبة لدراستنا هذه؛ هي تبني صلاح أبو سيف لقضية المرأة، وإذا كان ذلك في إطار إنساني شامل.

هي بالطبع لا تندرج تحت ما يمكن أن يسمى "السينما النسوية"؛ لكنها تعبر عن الإشكاليات التي تعانيها المرأة المصرية في تلك الفترة والآن أيضًا. ففي "هذا هو الحب"؛ الذي يلي المجموعة السابقة مباشرة ١٩٥٨ يناقش قضية هل من حق الرجل محاسبة المرأة على تاريخها السابق على زواجه منها؛ بينما يدور فيلم "أنا حرة" ١٩٥٩ على حدود حرية المرأة وطبيعة هذه الحرية. ويعود أبو سيف ١٩٦٠ ليناقش في "لوعة الحب" مفهوم الرجولة وقضية العنف في معاملة الزوج للزوجة. وإشكالية المرأة عند أبو سيف تظهر بوضوح في "الطريق المسدود". الذي يعبر عن مجتمع ذكوري يغلق الأبواب أمام المرأة في الحياة والعمل بسبب كونها امرأة. وهي قضية تظل كما أشرنا مرتبطة بنظرته العامة للمجتمع وبمفهومه عن العدل فلا يمكن حل قضاياها إلا بحل قضية المجتمع ككل؛ فحرية المرأة مرتبطة بحرية المجتمع.

ويمكن مقارنة تعامل أبو سيف مع قضية المرأة في مجموعة الأفلام التي تناولناها الآن مع ما قدمه من صورة للمرأة في "شباب امرأة". والحقيقة أن التحليلات والقراءات التي قدمت لهذا العمل وتفسيره في إطار رؤية أبو سيف الأخلاقية والاجتماعية تظلم الفيلم. فالفيلم يصور امرأة تتمسك بحقها في الحياة. والرغبة هي التي تحركها وقد اعتدنا في تصوراتنا الاجتماعية والأخلاقية على إدانة الرغبة علنًا وممارستها سرًا، نظرًا للتراث النظري الطويل؛ الذي يدين الرغبة ويدنيها وهي نظرة تظهر في التراث الإنساني كله خاصة لدي أفلاطون وفرويد وفي التراث الديني كذلك، وإن كنا نجد الكتابات الفلسفية الراهنة تعلى من شأن الرغبة وتجعل منها مبدأ إيجابيًا وليس سلبيًا لتأسيس أخلاقيات معاصرة خاصة لدى جيل دولوز(٥١). والفيلم يندرج في الاهتمام الذي أولاه أبو سيف للمرأة ويفضل أن يدرج ضمن المجموعة الثانية التي حددناها توًا. والتي يمكن أن يضاف إليها أيضًا "الزوجة الثانية" الذي يناقش قضية قهر المرأة والرجل أيضًا وفصلها عن زوجها.

وهناك مجموعة أفلام متعددة التفسيرات والتي قوبلت وقت ظهورها بأحكام متناقضة مثل: "بين السماء والأرض" ١٩٥٩ وهو عمل يمثل مرحلة حيرة وتأرجح لمجموعة من البشر توقف بهم المصعد فأخذ كل منهم يقوم بمراجعة شاملة لحياته ويندرج

"الزوجة الثانية" أيضاً "والقضية ١٩٦٨" "والمواطن مصري" في نفس الإطار، مما ينقلنا إلى أفلام أبو سيف الأخيرة التي تحتاج إلى تحليل موسع وهي "بداية ونهاية" ١٩٦٠، و"القاهرة ١٩٣٠" ١٩٦٤ وكلاهما عن أعمال نجيب محفوظ وكلاهما إسقاط من الماضي، أي قبل ١٩٥٢ على واقع الستينيات وهو ما وجدناه في "الفتوة" وكان هذا هو جواز المرور لمناقشة القضايا الحقيقية للمجتمع وكأن أبو سيف يريد أن يخبرنا أن واقعنا الذي نحياه هو هذه الصورة أو على هذه الصورة في العهد الذي أدناه، فهو ما يزال يحيا بيننا وأننا ما زالنا نحيا فيه.

ويأتي "السقا مات" ١٩٧٧ ليقدم عملاً سينمائياً متفرداً وانتقالاً من "واقعية الفقراء" وقضية العدالة الاجتماعية وفساد السلطة والاستغلال الاجتماعي والاقتصادي والسعي لتغيير المجتمع وكذلك انتقالاً من "واقعية الطبقة المتوسطة" والتي شغل فيها أبو سيف بقضية المرأة، وهي الأفلام التي تناقش القيم والمفاهيم الاجتماعية والأخلاقية، منتقلاً إلى واقعية أكثر رحابة يسميها هاشم النحاس "الواقعية الشعرية" أو يمكن تسميتها المرحلة الفلسفية. وفيها يسعى إلى مناقشة التصورات الإنسانية الكبرى، فلم يعد التصوير المباشر لقضايا العدل الاجتماعي بل التفكير الإنساني الكوني في قضية الموت والفناء. هنا تبرز العناصر الفنية بوضوح. فالعناصر الفنية وحدها التي تجعل الفيلم ليس أفضل أفلام أبو سيف على الإطلاق فيما يرى البعض؛ بل أفضل فيلم مصري في السنوات العشر الأخيرة من ظهوره، إن لم يكن مساحة أكبر من هذا بكثير من عمر السينما المصرية. وهو ما جعل برنامج نادي السينما بالتليفزيون المصري يخالف قاعدته الأساسية في عرض الأفلام الأوروبية والأمريكية بعرض هذا الفيلم تأكيداً على أن ما قدمه أبو سيف فيه صورة سينمائية متميزة.

وفيلم أبو سيف الأخير "البداية"، الذي قدمه سنة ١٩٨٦ وهو فيلم يستحق التوقف عنده كثيراً؛ لأنه يجمع خصائص سينما صلاح أبو سيف من جهة ويفسر لنا محاولاته الأولى من جهة ثانية؛ فقد جاء تسجيلاً وتتويجاً لكل مشواره السينمائي. والقراءة الشاملة لهذا العمل الذي يحمل كل سمات أبو سيف الإبداعية تفسر لنا جوانب متعددة من إبداعاته السابقة فهو يقترب من "بين السماء والأرض" في تصوير مجموعة تعد

نماذج لفئات وقطاعات اجتماعية محدودة في مكان بعينه مثلما يتشابه مع "الفتوة" في تحليل نشأة الاستغلال نفسيًا واجتماعيًا، وكذلك فيما يتعلق بالتأكيد على النقد والمقاومة والنضال يتقارب مع "القاهرة ٣٠". إن قارنا بين البطلين كل على طريقته في النضال وإن كان الفيلم كما كتب البعض جاء على غير ما سبق كله. تدور أحداث الفيلم في مكان ما، صحراء غير محددة لجماعة سقطت بهم طائرة لتبدأ البداية، الاستغلال، سواء الفهم للدين، فساد الإعلام، الظلام، ضياع العدالة وغياب المساواة وحلم الديمقراطية. وهنا نجد أن هذا العمل مع "بين السماء والأرض" حيث مجموعة من البشر انفصلت عن العالم مؤقتًا وخلقت عالمًا يواجه أزمة مثلما نجد ذلك في مسرحية سعد الدين وهبه "سكة السلامة" تكشف لنا عما نحن فيه وتدعونا لتجاوزه وتجوس بنا في خبايا المجتمع الذي تظهر الأزمة أو هذا الانفصال المؤقت فساده.

وتتضح مفارقة أبو سيف في البساطة والوضوح وفي الرؤية في نفس الوقت عدم السقوط في المباشرة. الفيلم قصة خيالية تبدو بعيدة عن الواقع ظاهريًا، مجتمع في اللامجتمع، مفقودون في مكان ما يؤسسون كيانًا، هنا تظهر ميكانيزمات السلطة ودور المال والإنتاج ووظيفة الإعلام والدين، إنها بلغة نيتشه جينالوجيا الاستغلال بداياته وتطوره ومقاومته إننا في صميم الواقع، في رحابة واقعية أبو سيف الإنسانية، الكونية إنه هنا مثلما في "السقا مات" إنساني أكثر من كونه اجتماعيًا، شاعر أكثر منه تقنيًا. والمفارقة تستشعر فيما كتبه في نهاية الفيلم "لقد كان هدفي أن أقدم فيلمًا ليس له صلة بالواقع، ولكن الطبع يغلب التطبع. فإذا بالفيلم كما شاهدتموه يصبح واحدًا من أفلامي الواقعية". واقعية نعم، لكن واقعية إنسانية كونية، تضم المعاني الواقعية المتعددة التي عبرت عنها أفلام أبو سيف السابقة وتتجاوزها(٥٢).

لقد أشاد من كتب عن الفيلم وعن أبو سيف عامة بموقفه السياسي، إلا أن المواقف السياسية أيا كانت درجته استنارتها لا تقدم فنًا جيدًا. وقد كان أبو سيف متميزًا – ربما يكون للوعي السياسي المستنير دورًا ما في هذا التميز – قد طرح التساؤلات

بعد التساؤلات في طبيعة السلطة والتسلط. وتحتاج أعماله إلى قراءة جينالوجية نيتشوية فوكوية لبيان كيف صورت كاميرته أصول وبدايات الاستغلال والتسلط. لقد كان أكثر مخرجينا قدرة على فهم وتحليل علاقات القوى في المجتمع المصري وأكثرهم تأثيراً إلا أن ذلك وحده لا يفسر تميزه، الذي يظهر في سمات وخصائص إبداعه؛ الذي انتقل فيه بعد تجاربه الأولى في نهاية الأربعينيات إلى الواقعية الشعبية (واقعية الحارة المصرية) والواقعية الاجتماعية (واقعية الطبقة المتوسطة) حيث شغل بقضية العدالة الاجتماعية وقضية المرأة تحديداً إلى الواقعية الرحبة، الواقعية الشاعرية في "السقا مات" إلى ما أسميناه إن صح القول "الواقعية الإنسانية الكونية". نتصور هذا التطور يصف إبداعات أبو سيف التي تحمل حتى لو لم يكتب عليها اسمه أثر أبو سيف "الرؤية الاجتماعية المصرية الإنسانية الشاعرية".

الهوامـــش

(١) توماس فارتنبرج: فلسفة الفيلم، محمد سيد عيد، أوراق فلسفية ١٥ ص٢٩٩.
(٢) المرجع السابق، ص٣١٢.
(٣) الموضع نفسه.
(٤) عز الدين الخطابي (مترجم): مقدمة حوار الفلسفة والسينما، الدار البيضاء ٢٠٠٦، ص٥-٦.
(٥) المرجع السابق، ص٦.
(٦) المرجع السابق.
(٧) آرثرنايت: قصة السينما في العالم ترجمة سعد الدين توفيق مراجعة وتقديم صلاح أبو سيف، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧.
(٨) ج. دادلي أندرو: نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجس فؤاد الرشيدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧.
(٩) هناك كتابات متعددة ترجمت إلى العربية تدور حول نظرية الفيلم واستطيقا وجماليات السينما، وإن كانت لا تحمل هذا العنوان، لذا تعامل السينمائيون معها باعتبارها دراسات في التاريخ أو التقنيات السينمائية، وسوف نشير إلى بعضها في الفقرات القادمة.
(١٠) كارل مانهايم: فن الفيلم.
(١١) أندريا بازان: ما هي السينما؟ جـزآن: نشـأة السينما ولغتهـا، الثاني السينما والفنـون الأخرى، ترجمة ريموند فرنسيس، الأنجلو المصرية، القاهرة ،١٩٩٨
(١٢) بيلا بلاش: نظرية السينما. ترجمة أحمد الحضري وآخرين، المركز القومي للسينما، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٩١.
(١٣) يوري لوتمان: مدخل إلى سيميائية الفيلم: ترجمة نبيل العربي، النادي السينمائي، دمشق ١٩٨٩.
(١٤) جان متري: علم نفس وجمال السينما.
(١٥) جيل دولوز، الصورة – الحركة، حسن عودة منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٩٧، والصورة – الزمن، حسن عودة، وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٩٩.
(١٦) هنري أجيل: علم جمال السينما ترجمة إبراهيم العريس، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٠.
(١٧) انظر ما قدمته مجلة أوراق فلسفية حول جماليات السينما، العدد (١٥)، القاهرة ٢٠٠٥.
(١٨) ج. دادلي أندرو: نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجس فؤاد الرشيدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧، ص١٧٩.

(١٩) وخير مثال على ذلك الاستفادة الشهيرة التي استهل بها شارل شابلن فيلم "الأزمنة الحديثة" حيث يعرض لنا لقطة لقطيع من الأغنام يليها صورة لحشد غفير من الناس وهم يهبطون مهرولين سلالم. والعنصر المشترك هنا، أي فكرة القطيع، جاءت لتعبر عن سلوك الناس المماثل لسلوك الأغنام". هذا المثال أشار إليه كريستيان ميتز في دراسته: جماليات وسيكولوجيا السينما عند جان متري، ترجمة نبيل عبد الملك، أوراق فلسفية القاهرة ٢٠٠٥، ص٢٢٥. ويمكننا أن نقدم مثالاً من أعمال صلاح أبو سيف من فيلم "شباب امرأة" في تلك اللقطة الشهيرة لتي تظهر فيها البطل ويتابع البطلة الممسكة بيده وهو خلفها مع صورة البغل الذي يدير السراجة والتي تعبر عن الانقياد الأعمى.

(٢٠) اعتمد في تحديد هذه الخصائص على دراسة بودان أي. نيبيزيو: جان متري أو كيف نعلل الخبرة السينمائية، أوراق فلسفية العدد ١٥، القاهرة، ٢٠٠٥ ، ص٢٣٤ وما يليها.

(٢٠) دادلي، المصدر السابق، ص٢٢٦.

(٢١) دادلي أندرو: ص١٧٢.

(٢٣) انظر عنه دراسة سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠١.

(٢٤) ميرلوبونتي: السينما والسيكولوجيا الجديدة، ترجمة عز الدين الخطابي، في حوار السينما والفلسفة، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء ٢٠٠٦، ص٧٠.

(٢٥) يقول ميرلوبونتي: "فإدراكي ليس إذن هو مجموع المعطيات البصرية واللمسية والسمعية، إذ إنني أدرك بكياني الكلي وبطريقة لا تقبل القسمة، وهو ما يسمح لي بفهم البنية الوحيدة للشيء كشكل وحيد في الوجود يخاطب كل حواسي" ... ويضيف بعد ذلك موضحًا إن إدراك الحركة، الذي يبدو متوقفًا بشكل مباشر على نقطة ارتكاز يختارها الذهن ليس سوى عنصر ضمن التنظيم الكلي للمجال.. وبالنسبة لنا فإن الحركة والسكون سيتوزعان في محيطنا، ليس وفق الفرضيات التي يرغب ذهننا في بنائها، بل وفق الطريقة التي نستقر بها في العالم والتي يتحمل جسدنا مسئوليتها، المصدر السابق، ص٦٢-٦٣.

(٢٦) المصدر السابق، ص٦٤.

(٢٧) المصدر نفسه، ص٦٦.

(٢٨) نفسه ص٦٨.

(٢٩) نفسه ص٦٩.

(٣٠) دادلي أندرو: المرجع السابق، ص٢١.

(٣١) توماس فارتنبرج: فلسفة الفيلم، ترجمة محمد سيد عيد، أوراق فلسفية ١٥، ص٣٠٣.

(٣٢) هوجو منستربرج: الصور المتحركة: دراسة سيكولوجية، ص٧٤، ص,٨٢، نقلاً عن دادلي أندرو، ص٣١.

(٣٣) المصدر نفسه، ص٣٢. شاكر عبد الحميد: السينما وعلم النفس، أوراق فلسفية، العدد ١٥، ص٢١١.

(٣٤) دادلي أندرو، المصدر السابق، ص٤٧.

(٣٥) شاكر عبد الحميد، المصدر السابق، ص٢١٦-٢١٧.

(٣٦) كريستيان ميتز: لغة السينما، محمد على الكردي، أوراق فلسفية العدد ١٥، ص١٧٢.

(٣٧) برونو الكالا: جيل دولوز فلسفة السينما، كاميليا صبحي، أوراق فلسفية العدد ١٥، القاهرة ٢٠٠٥، ص٢٦٩.

(٣٨) عز الدين الخطابي (مترجم) حوار الفلسفة والسينما، منشورات عالم التربية الدار البيضاء، ٢٠٠٦، ص٧٩.

(٣٩) السابق، ص٨١.

(٤٠) برونو الكالا: المصدر السابق، ص٢٧٢-٢٧٣.

(٤١) المصدر السابق، ص٢٧٣.

(٤٢) انظر سعد الدين توفيق: فنان الشعب، دار مصر للطباعة، القاهرة ١٩٦٩.

(٤٣) هاشم النحاس: صلاح أبو سيف وتجذير الواقعية والتنوير في السينما المصرية، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة عدد ١٥.

(٤٤) هاشم النحاس: صلاح أبو سيف محاورات هاشم النحاس الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦، ص١٠.

(٤٥) المصدر السابق، ص٢٥.

(٤٦) أحمد يوسف: صفحات من تاريخ السينما المصرية، في أحمد رأفت بهجت (معد) مائة سنة سينما، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي، العشرون ١٩٩٦.

(٤٧) سمير فريد: مدخل إلى تاريخ السينما العربية، مكتبة الأسرة، القاهرة ٢٠٠١.

(٤٨) أحمد يوسف، المصدر السابق.

(٤٩) أريكا ريشتر: في صحة السينما المصرية، ترجمة عادل حمودة، القاهرة مكتبة روز اليوسف، ١٩٨٠.

(٥٠) هاشم النحاس: صلاح أبو سيف وتجذير الواقعية والتنوير في السينما المصرية، في السينما العربية نحو الجديد والبديل، مجلة ألف: العدد الخامس عشر ١٩٩٥.

(٥١) انظر مذهب الرغبة الأخلاقي عند دولوز في دراستنا الأخلاق في عصر ما بعد الحداثة، أحمد عبد الحليم عطية، الفكر الأخلاقي الجديد، دار الثقافة العربية، القاهرة ٢٠١٠.

(٥٢) انظر أحمد يوسف (معد): صلاح أبو سيف والنقاد، أبوللو للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٢.

أفول الفيلم الغنائي المصري

(١٩٥٥ - ١٩٧٥)

محمود علي فهمي

مدخل إلى البحث

استكمالاً لبحثنا السابق عن مسيرة الأفلام الغنائية المصرية (١٩٣٣-١٩٥٥) والذي قدمناه في حلقة البحث السابقة (السينما المصرية - التأصيل والانتشار).. وقد عرفنا الأفلام الغنائية في ذلك البحث، واستمراراً للتعريف في هذا البحث نقول إن الأفلام الغنائية هي تلك الأفلام التي يقوم ببطولتها مطربون أو مطربات.. أما الأفلام التي بها أغانٍ وليس أبطالها مطربين أو مطربات فهي خارج نطاق هذا البحث، وهذا لا يعني رفضنا لزملاء آخرين يدرجون هذه الأفلام تحت مصطلح الأفلام الغنائية.

ونضيف بأن الأفلام الرومانسية التي ظهرت اعتباراً من ١٩٥٥، تدخل تحت تصنيف جديد هو "الأفلام الرومانسية الغنائية الخفيفة".. وذلك لأن هذه الأفلام تعتمد في إخراجها وتمثيلها على الأداء السريع البعيد عن الأداء الكلاسيكي الذي اشتهرت به "الأفلام الرومانسية الغنائية" أيام عبد الوهاب وأم كلثوم.. بالإضافة إلى الاهتمام بالقصة وليس الاعتماد على الأغاني فقط.

ظهور عبد الحليم حافظ واختفاء الفيلم الاستعراضي

يعتبر ظهور عبد الحليم حافظ أول نتاج فني لثورة يوليو ١٩٥٢، وكان عبد الحليم حافظ من أشد المتحمسين للثورة، وأكثر من غني تعبيراً عنها، حتى أن أغانيه الوطنية صار لها النجاح المساوي لنجاح أغانيه العاطفية.. وعبد الحليم حافظ تركيبة خاصة

فهو يتمتع بصوت دافئ جميل يشعرك بالرومانسية ويجعلك تعيش في الأحلام الوردية الجميلة، التي عاشها المجتمع المصري بعد الثورة.. لذلك وجد عبد الحليم حافظ جمهوراً كبيراً يعجب به.

كانت بداية عبد الحليم حافظ مع الجمهور في الحفلات التي أقيمت بحديقة الأندلس وحديقة الحرية بأرض الجزيرة في القاهرة وذلك في شهر يناير ١٩٥٣ بمناسبة مرور ستة أشهر على قيام الحركة عندما غنى أغنية "صافيني مرة"، ثم تأكد ظهوره في شهر يوليو ١٩٥٣ بمرور سنة على قيام ثورة يوليو.. وراح الجمهور يتتبع خطوات عبد الحليم حافظ الفنية، ويقرأ عن علاقته بالموسيقار محمد عبد الوهاب، وأن عبد الوهاب يرعاه فنيًا، كما يسانده زميلاه كمال الطويل ومحمد الموجي.. وبدأ الناس يحفظون أغاني عبد الحليم حافظ مثل أغنية "صافيني مرة" وأنشودة "لقاء" وغيرها.

وكان لا بد أن يدخل عبد الحليم حافظ عالم السينما، وكانت البداية في عام ١٩٥٣ عندما شارك المطربة برلنتي في دويتو بفيلم "بائعة الخبز" الذي أخرجه حسن الإمام، وكان ظهوره بصوته فقط، والمرة الثانية عام ١٩٥٤ وكانت بصوته أيضًا عندما غنى نشيداً في فيلم "المال والبنون" الذي أخرجه إبراهيم عمارة.. وكان ظهوره في هذا الفيلم صدفة، حيث كان المفروض أن يؤدي النشيد المطرب عبد الغني السيد ولكن عبد الغني السيد تأخر عن التسجيل، فاتصل الملحن كمال الطويل بالفنانة آسيا منتجة الفيلم، التي وافقت على أن يؤدي عبد الحليم حافظ بصوته دون أن يظهر في الفيلم.. والمرة الثالثة والأخيرة التي ظهر فيها عبد الحليم حافظ في السينما بصوته فقط أيضًا كانت عام ١٩٥٤في فيلم "فجر" من إخراج عاطف سالم.

وأعلن محمد عبد الوهاب أنه سينتج لعبد الحليم حافظ فيلمًا وذلك في صيف ١٩٥٤، وفي صيف تلك السنة غني عبد الحليم حافظ أغنية "توبة" من تلحين محمد عبد الوهاب، على أنها إحدى أغنيات هذا الفيلم الجديد، ظلت الإذاعة المصرية تذيعها، مما جعل الناس متعطشين إلى رؤية المطرب الجديد وهو يمثل في السينما.

وما إن أطل عام ١٩٥٥ حتى وجدنا عبد الحليم حافظ يظهر في فيلمين في وقت واحد.. "لحن الوفاء" إخراج إبراهيم عمارة و"أيامنا الحلوة" إخراج حلمي حليم.. والفيلمان عن قصتين رومانسيتين، وهكذا أعلن عبد الحليم حافظ من البداية أنه مطرب رومانسي مثل عبد الوهاب، وإن اختلف عن عبد الوهاب في الأداء التمثيلي، حيث كان زمن عبد الوهاب متأثراً بالتمثيل الكلاسيكي على المسرح، ولذلك جاء تمثيل عبد الوهاب بطريقة مسرحية فيها المبالغة في الكلام، بينما كان الأداء قد تغيّر وقت ظهور عبد الحليم حافظ، واتخاذ السينما المصرية أسلوباً لها بعيداً عن هذا الأداء الكلاسيكي، لذلك أعجب المصريون والعرب بتمثيل عبد الحليم وغنائه، ومن أول فيلم وهو فيلم "لحن الوفاء" انتشرت أغنية "على قد الشوق" وصارت من أغاني الموسم هي ودويتو "تعالي أقولك" مع شادية من نفس الفيلم، وكذلك أغنيتي "الحلو حياتي" و"هي دي هي" من فيلم أيامنا الحلوة.. كانت أغانيه بها الأمل والحلم الجميل، حتى أغانيه الحزينة مثل أغنية "يا قلبي خبي" لم يكن بها الحزن القاتم، الذي كان يقدمه فريد الأطرش مثل أغنية "نجوم الليل".

وأثبت الإقبال على أفلام "عبد الحليم حافظ" أن ذوق المتفرج المصري صار مهيئًا للتغيير، ولم يعد هذا الجمهور مستعداً لمشاهدة الأفلام الاستعراضية التي لم تكن تهتم بالموضوعات بقدر اهتمامها بالاستعراضات والأغاني.. وكان هذا إيذانًا بغروب هذه النوعية من الأفلام، التي كان المصريون يجدون فيها الترفيه والهروب من هموم المجتمع ومشاكله وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية وحرب فلسطين التي خيبت آمال الجميع.. لذلك وجدنا أبطال الأفلام الاستعراضية ينسحبون واحداً تلو الآخر.. فمنير مراد الذي أحدث فيلمه الأول "أنا وحبيبي" (١٩٥٣) ضجة كبرى انتهى بعد فيلمين "نهارك سعيد" (١٩٥٥) و"موعد مع إبليس" (١٩٥٥)، وتفرغ للتلحين.. وعبد العزيز محمود الذي كان ملء السمع والبصر وأفلامه تحقق أكبر الإيرادات اعتزل عام ١٩٥٤ بعد أن قدّم آخر أفلامه "عروسة المولد".. وكارم محمود الذي كان ينافس عبد العزيز محمود لم يحقق نجاحًا عندما قدّم آخر أفلامه "تار بايت" (١٩٥٥) فاضطر لاعتزال السينما.. ومن قبلهما اعتزل التمثيل في السينما المطرب محمد أمين.

حتى محمد فوزي صاحب أكبر رصيد من الأفلام السينمائية الغنائية التي وصلت إلى خمسة وثلاثين فيلمًا كبطل غير فيلمه الأول "سيف الجلاد"، نجد أن النجاح الساحق الذي كان يحققه ينحسر، وعندما حاول أن يغيّر أفلامه الخفيفة التي اشتهر بها التي كانت تمتلئ بالاستعراضات والأغاني الخفيفة إلى الأفلام الرومانسية، فشلت أفلامه الأربعة التي قدمها من سنة ١٩٥٥ حتى سنة ١٩٥٩، وهي أفلام "ثورة المدينة" (١٩٥٥) وفيلم "معجزة السماء" (١٩٥٦) وفيلم "كل دقة في قلبي" (١٩٥٩) وفيلم "ليلى بنت الشاطئ" (١٩٥٩).

ومحمد الكحلاوي صاحب الجماهيرية الجارفة بأدائه المتميز، قدم عام ١٩٥٥ فيلمًا استعراضيًا هو فيلم "كابتن مصر" استمرارًا لأفلامه الاستعراضية مثل "حسن وحسن" (١٩٤٤) و"المغني المجهول" (١٩٤٦) و"يوم في العالي" (١٩٤٦) و"الصبر جميل" (١٩٥١).. إلا أنه انسحب من السينما سنة ١٩٥٨ عندما قدم أحد الأفلام من تلك النوعية التي اشتهر بها، وهو فيلم "بنت البادية" حيث لم يحقق الفيلم النجاح المنشود، وتفرغ الكحلاوي إلى أغانيه الدينية حتى اشتهر بلقب مداح الرسول.

وهكذا عرفت السينما المصرية نوعية جديدة من الأفلام الغنائية، وهي الأفلام الرومانسية الخفيفة.. التي يعتبر عبد الحليم حافظ فارسها الأول.. ولم يصمد أمامه من المطربين السابقين إلا فريد الأطرش بأفلامه الرومانسية الكلاسيكية العائدة، حتى تخلى عن الإنتاج عام ١٩٦٢ بعد عرض فيلم "يوم بلا غد" آخر فيلم من إنتاجه، وإن استمر يقدم أفلامًا من إنتاج غيره، ولكنه لم يحقق نجاحه السابق، بل إن بعضها سقط سقوطًا مدويًا مثل فيلم "حكاية العمر كله" (١٩٦٥) على الرغم من مجموعة النجوم التي شاركته على رأسهم فاتن حمامة وأحمد رمزي وليلى فوزي ومها صبري، وفيلم "رسالة من امرأة مجهولة" (١٩٦٢) مع لبنى عبد العزيز، وفيلم "الخروج من الجنة" (١٩٦٧) مع هند رستم وسهير المرشدي.. مما جعله ينقل نشاطه السينمائي إلى لبنان فقدم فيلم "الحب الكبير" (١٩٦٨)، وفيلم "زمان يا حب" (١٩٧٣)، وأخيرًا فيلم "نغم في حياتي" (١٩٧٥) الذي عرض بعد وفاته.. ومع ذلك لم تعد هذه الأفلام مجد فريد

الأطرش على الرغم من أن عبد الحليم حافظ توقف عن التمثيل في السينما عام ١٩٦٩ عندما عرض له فيلم "أبي فوق الشجرة".

ولقد حاول مطربون دخلوا السينما بعد عبد الحليم حافظ أن يحققوا أمجاداً لكنهم خرجوا سريعًا، مثل عادل مأمون وماهر العطار وكمال حسني الذي توقع كثيرون أنه سينافس عبد الحليم حافظ، ولكنه لم يقدم إلا فيلماً واحداً وهو فيلم "ربيع الحب" (١٩٥٦) وآخرهم كان محرم فؤاد الذي صمد لفترة أمام عبد الحليم حافظ بعد ظهوره في أول فيلم له "حسن ونعيمة" (١٩٥٩)، ولكنه هاجر إلى لبنان وبقي هناك أكثر من ست سنوات، وعندما عاد لم يجد مكانًا له في السينما.

ولم يؤثر عبد الحليم حافظ على كل المطربين في السينما فحسب، بل امتد نشاطه إلى المطربات، فاكتفت كل من شادية وهدى سلطان بالتمثيل، اللهم بالغناء في أفلام قليلة، وصباح ونجاح سلام نقلتا نشاطهما إلى بيروت.. ولم يظهر فيلم غنائي بعد توقف عبد الحليم حافظ إلا فيلم "مولد يا دنيا" وكان ذلك آخر عهد للسينما بالأفلام الغنائية التي توقفت لسنوات طويلة، إلى أن ظهرت أفلام قليلة مع الجيل الجديد من المطربين أمثال محمد فؤاد ومصطفى قمر وعمرو دياب وآخرهم تامر حسني.

حسين فوزي وعباس كامل وأفلامهما الاستعراضية

ظهور عبد الحليم حافظ في السينما اعتباراً من عام ١٩٥٥ لم يؤثر على المطربين والمطربات فقط، بل أثر أيضًا على المخرجين.. مثلاً الشقيقان حسين فوزي وعباس كامل كانا متفوقين بأفلامهما الاستعراضية قبل ظهور عبد الحليم حافظ.

حسين فوزي كان يهتم أساسًا في أفلامه بتقديم وجبة دسمة من الطرب والرقص والفكاهة.. ولذلك كانت أفلامه في بعض الأحيان تتجاوز الساعتين مثل "بلبل أفندي" (١٩٤٨) بطولة فريد الأطرش وصباح وإسماعيل يس وفيلم "نادوجا" (١٩٤٤) بطولة تحية كاريوكا ومحمد البكار.. وحتى ١٩٤٦ كانت نجمته الأولى تحية كاريوكا التي

شاركها في إنتاج بعض الأفلام باسم شركة أفلام الشباب منها: "أحب الغلط" (١٩٤٢) بطولة حسين صدقي مع تحية كاريوكا وإسماعيل يس وأنور وجدي، و"نادوجا" (١٩٤٥) و"أحب البلدي" (١٩٤٥) بطولة تحية كاريوكا وأنور وجدي وشكوكو.. وفيلم "الصبر طيب" (١٩٤٥) بطولة تحية كاريوكا وإبراهيم حمودة وشكوكو.

ولما سافرت تحية كاريوكا إلى أمريكا اختار صباح التي جاءت إلى مصر لأول مرة عام ١٩٤٤ وقدمت أول أفلامها "القلب له واحد" الذي عرض في يناير (١٩٤٥). ومع صباح قدّم حسين فوزي مجموعة من الأفلام تعتمد على الطرب والرقص والكوميديا، من خلال موضوع بسيط، بدأها بفيلم "إكسبريس الحب" (١٩٤٦) بطولة صباح مع فؤاد جعفر وشكوكو وهاجر حمدي، وتلاها بأفلام منها "لبناني في الجامعة" (١٩٤٧) بطولة صباح ومحمد سلمان وبشارة واكيم وإسماعيل يس و"أنا ستوتة" (١٩٤٧) بطولة صباح وكمال حسين وإسماعيل يس والراقصة زينات مجدي، و"صباح الخير" (١٩٤٧) بطولة صباح ومحمد فوزي وشكوكو وهاجر حمدي و"بلبل أفندي" (١٩٤٨) بطولة صباح وفريد الأطرش وإسماعيل يس.

والشر في أفلام حسين فوزي ليس قويًا، مثل أفلام الميلودراما، بل مجرد خطر عابر لأحداث التشويق في الفيلم، وهذا ما رأيناه في أفلام كثيرة له مثل فيلم "بلبل أفندي" فعلى الرغم من أن استيفان روستي لعب في هذا الفيلم دور الشرير الذي يتعرف على النجمة كواكب ثم يخدعها ويقتلها، إلا أن مناظر العنف لم تظهر في الفيلم.. ووقوع الشرير في أيدي رجال البوليس يحدث بطريقة ساذجة، عندما يخطف إسماعيل يس الاعتراف الذي كتبته كواكب بخط يدها والذي كان استيفان روستي يحتفظ به في جيبه.

ظاهرة أخرى في أفلام حسين فوزي هي تطعيم أفلامه بوجوه جديدة، مثل محمد البكار في فيلم "نادوجا" وكمال حسين في فيلم "أنا ستوتة" وسميحة توفيق في فيلم "بلبل أفندي".. ولكن الاكتشاف الخطير لحسين فوزي كان يتمثل في النجمة الشاملة

نعيمة عاكف والتي قدمها لأول مرة في فيلم "العيش والملح" (١٩٤٩) وهذا الاكتشاف جعله يركز على جو الحارة ليكون مسرحًا لمعظم أحداث أفلامه، حيث يدور الصراع بين الخير والشر من خلال الحارة والأثرياء.. وكان نجاح فيلم "العيش والملح" إيذانًا بمولد نجمة جديدة صعدت كالصاروخ، فكان ثاني أفلامها وهو فيلم "لهاليبو" الذي عرض في آخر عام ١٩٤٩ من أنجح الأفلام في تلك السنة، مما شجع شركة نحاس فيلم على تحويل سينما لوكس بشارع عماد الدين إلى دار عرض لعرض أفلام شركة نحاس فيلم وأطلق عليها سينما نحاس.

صارت نعيمة عاكف هي الدجاجة التي تبيض الذهب لحسين فوزي، مما دفعه أن يكوّن بعد فترة شركة إنتاج أفلام حسين فوزي، وأن تكون أغلب الأفلام التي يخرجها من بطولة نعيمة عاكف.. وقد سجلت السينما المصرية فيلم "بابا عريس" (١٩٥٠) كأول فيلم مصري ملون بأكمله، وهو بطولة نعيمة عاكف مع حسن فايق وشكري سرحان وكاميليا وفؤاد شفيق.

دخل عبد الحليم حافظ عالم السينما ونعيمة عاكف تقدم أفلامها الاستعراضية الناجحة التي يقبل الجمهور عليها، ولم تؤثر أفلام عبد الحليم حافظ على النجاح الذي تحققه أفلام نعيمة عاكف من إخراج حسين فوزي في البداية، ويستمر الاثنان في تألقهما في فيلم "بحر الغرام" (١٩٥٥) وفي هذا الفيلم الذي دارت أحداثه مع الصيادين ومراكب الصيد، تألق رشدي أباظة كبطل للفيلم، والشر في الفيلم يتمثل في يوسف وهبي الذي يشجع نعيمة أن تصير ممثلة استعراضية، في حين يرفض حبيبها.

وسار حسين فوزي على تقديم هذه الوجبات الشهية من الرقص والطرب والكوميديا، ففي عام ١٩٥٧ كانت أحداث فيلمه تدور في خيام الغجر الذين ينتقلون مع الموالد، إلى أن ينجح شاب ثري أن يحوّل بطلة الغجر إلى سيدة مجتمع تمامًا كما حدث في "سيدتي الجميلة".. وذلك من خلال فيلم "تمر حنة" في أول ظهور لفايزة أحمد بالسينما، لينافس فيلم "تمر حنة" فيلم عبد الحليم حافظ "بنات اليوم" الذي عرض في نفس العام،

وينتقل التنافس بين أغنية "ظلموه" لعبد الحليم التي غناها في فيلمه وأغنية "يامه القمر عالباب" لفايزة أحمد التي غنتها في فيلم "تمر حنة".

وفي سنة (١٩٥٨) تألق الاثنان، حسين فوزي ونعيمة عاكف، في آخر أفلامهما معًا وهو فيلم "أحبك يا حسن"، وتدور أحداث الفيلم في إحدى حارات العوالم بشارع محمد علي، ويقدم الفيلم جرعة من الاستعراضات والطرب والكوميديا، الطرب من حورية حسن ونعيمة عاكف والاستعراضات تولتها نعيمة عاكف، أما الكوميديا فتبارى فيها عبد المنعم إبراهيم وكامل أنور. وأيضًا يدور الصراع في الفيلم بين الأغنياء والفقراء.. والشر يتمثل في هذا الفيلم في توفيق الدقن الذي لعب دور "دانص" وكانت له عبارة شهيرة صارت بعد ذلك مثلاً وهي "أحلى م الشرف مفيش". ويلعب الفتى الأول وقتها في السينما شكري سرحان ابن صاحب المصنع الذي يضحي بكل شيء من أجل الفن الذي يحبه. وكعادة حسين فوزي في تقديم الوجوه الجديدة قدم لنا "نادية نور" وهي في الأصل مطربة ولكنها لم تغن في هذا الفيلم وفشلت فشلاً ذريعًا جعلها لا تكرر التجربة، وعادت للغناء مع افتتاح التليفزيون من خلال برنامج المنوعات "كل شيء" الذي كان يقدمه محمد سالم والذي كانت من نجماته ليلى جمال وضحى.

المهم أحدث حسين فوزي في هذا الفيلم تطوراً ظهر لأول مرة في الرقص الشرقي، فلم يعد الرقص هو الرقص الشرقي المعروف، راقصة خلفها مجموعة الراقصات كما كان الحال في كل الأفلام قبل ذلك، بل وجدنا "نعيمة عاكف" تقدم مجموعة من الرقصات الشعبية ومن خلفها مجموعة الراقصات والراقصين وقد ارتدوا الجلابيب، وهذا النوع من الرقص نقلته نعيمة عاكف إلى السينما، بعد قيامها ببطولة أوبريت يا ليل يا عين الذي عرض عام ١٩٥٧ وأخرجه زكي طليمات وقامت ببطولته نعيمة عاكف مع محمود رضا.. ومن هنا يعتبر فيلم "أحبك يا حسن" هو نقطة التحول من الرقص الشرقي إلى الرقص الشعبي الذي غزا أفلام السينما بعد ذلك.

وللأسف افترق حسين فوزي ونعيمة عاكف بعد هذا الفيلم، وكانت النتيجة سقوط الاثنين في مجموعة من الأفلام الفاشلة التي شاركوا فيها بعد ذلك.. حيث قدم حسين

فوزي فيلم "ليلى بنت الشاطئ" عام (١٩٥٩) مستمراً في أسلوب الاعتماد على الغناء والاستعراضات دون التركيز على الموضوع، ولم يحقق الفيلم النجاح المرجو منه، ثم يقدم حسين فوزي فيلماً جديداً هو "مفتش المباحث" (١٩٥٩) بطولة يوسف وهبي وشريفة فاضل ورشدي أباظة، وكان حظه مثل حظ الفيلم السابق، وكان الفيلم الثالث "يا حبيبي" (١٩٦٠) الذي راهن فيه حسين فوزي على الممثلة الجديدة ليلى طاهر أن تحتل مكانة نعيمة عاكف، إلا أن الفيلم سقط سقوطًا مدويًا وتلاه بفيلم "غرام في السيرك" (١٩٦٠) محاولاً أن يعيد حياة السيرك، ولكن الفيلم يعتبر من سقطات إسماعيل يس الذي قام بالبطولة مع برلنتي عبد الحميد ونجوى فؤاد وفاروق عجرمة والطفل أحمد فرحات.. كما عرض له عام ١٩٦٢ فيلم آخر سقط وهو فيلم "حلوة وكدابة" لرشدي أباظة ومها صبري، بعدها شعر "حسين فوزي" بأن مجده قد غرب، ويبدو أن نفسيته تأثرت فانسحب من السينما ليموت في صمت، تاركًا مجموعة من الأفلام الاستعراضية لا تزال تعرض بنجاح حتى اليوم.

أما "عباس كامل" فهو الشقيق الأصغر لأحمد جلال وحسين فوزي، وقد سار على نفس أسلوب شقيقه حسين فوزي الاستعراضي، بل تفوق عليه في بعض الأفلام التي كتبها ولم يخرجها مثل فيلم "طاقية الإخفاء" (١٩٤٤) الذي حقق نجاحًا مدويًا، وظهرت في هذا الفيلم فلسفة عباس كامل في الحياة.. فالمال شيء زائل ولكن تبقى القيم.. والشر لا يستمر حتى ولو كان يملك طاقية الإخفاء، لذلك وجدناه من أول فيلم يخرجه يتبنى تلك الفلسفة، وهو فيلم "صاحب بالين" (١٩٤٦) ويسند البطولة لممثلين لم يكونوا نجوم شباك مثل بشارة واكيم وإسماعيل يس ومحمود شكوكو، وقدم عباس كامل سعاد مكاوي كبطلة لهذا الفيلم، وهي التي استمرت بطلة لأفلامه لفترة طويلة، ويهتم عباس كامل بالكوميديا النقدية والثنائيات التي ظهرت لأول مرة في السينما المصرية فقدم في فيلم "خبر أبيض" (١٩٥١) الثنائي عبد الرحيم بك كبير الرحيمية قبلي وولده عبد الموجود.. وقام بدور الكبير الممثل محمد التابعي الذي اشتهر بتقديم الاسكتشات والتمثيليات الفكاهية في الكباريهات والمصايف بينما قام بدور الابن الفنان

الكبير السيد بدير. وقد تطورت العائلة بعد ذلك فانضمت لها "بلية" ابنة الكبير ولعبت دورها سعاد مكاوي، وبعدها انضم المونولوجست عمر الجيزاوي في دور الدندراوي سكرتير الكبير.

والحقيقة غير معروفة: هل ثنائي كبير الرحيمية وولده عبد الموجود من ابتكار عباس كامل أم صاحب فكرته هو محمد التابعي.. وأصحاب الرأي الأخير يدللون على صحة رأيهم بأن أفلامًا أخرى مثل فيها التابعي والسيد بدير دوري كبير الرحيمية وولده عبد الموجود، دون أن يعترض عباس كامل. ومن هذه الأفلام فيلم "كدبة أبريل" (١٩٥٤) إخراج محمد عبد الجواد وفيلم "ابن ذوات" (١٩٥٣) إخراج حسن الصيفي وفيلم "كابتن مصر" (١٩٥٥) إخراج بهاء الدين شرف. لكن يبقى لعباس كامل السبق في إظهار هذا الثنائي المصري وتحقيق شهرته من خلال عدة أفلام مثل فيلم "خد الجميل" (١٩٥١) وفيلم "لسانك حصانك" (١٩٥٣) وفيلم "حضرة المحترم" (١٩٥٢).

وأسلوب عباس كامل في الإخراج السينمائي يعتمد على الأسلوب النقدي وذلك من خلال المفارقات داخل الفيلم. فنجد مثلاً في فيلم "منديل الحلو" (١٩٤٨) الراقصة قطر الندى التي لعبت دورها تحية كاريوكا تحاول قتل المليونير صديقها حتي تحصل على الجوهرة التي يمتلكها، ثم تظهر المفارقة أن المليونير اشترى الجوهرة لإهدائها لها، كما نجد في فيلم "شباك حبيبي" (١٩٥١) نور الهدى – وهي تلعب دورين في هذا الفيلم – ترفض المال والشهرة وتوافق على أن تعود للحارة حيث حبيبها النجار، ولا تهدأ حتى تعود الثرية إلى زوجها وتعود هي إلى حبيبها يغنيان معًا "شباك حبيبي".

وزامن ظهور عبد الحليم حافظ عرض فيلم "في صحتك" (١٩٥٥) بطولة حمدي غيث وفهمي أمان والمطرب محمد قنديل وإخراج عباس كامل، وسقط الفيلم سقوطًا مدويًا، وفي نفس عام ١٩٥٥ عرض فيلم آخر لعباس كامل وهو فيلم "تار بايت" بطولة كارم محمود مع الوجه الجديد قمر، ويكون مصير هذا الفيلم هو مصير فيلم عباس كامل السابق.

وفجأة أخرج عباس كامل فيلمًا ميلودراميًا عام ١٩٥٨ وهو فيلم "رحمة من السماء" حقق به بعض النجاح، ثم عاد إلى الأفلام الفكاهية فأخرج فيلم "عريس مراتي" (١٩٥٩) بطولة إسماعيل يس ولولا صدقي وتوفيق الدقن وفؤاد المهندس وخيرية أحمد اللذين اشتهرا وقتها بدوري محمود وزوجته في برنامج ساعة لقلبك.. وحتى يعطي عباس كامل فيلمه الصورة الغنائية يقدم فايزة أحمد في إحدى الأغنيات بالفيلم، ولكن الفيلم لم يكتب له النجاح.

واضطر عباس كامل أن يعود إلى الميلودراما فقدم فيلم "أنا وأمي" (١٩٦٠) بطولة تحية كاريوكا ورشدي أباظة وعواطف يوسف وماهر العطار، وكان مصير هذا الفيلم مثل أفلامه السابقة، فقرر الرجوع مرة أخرى إلى إخراج الأفلام الاستعراضية الكوميدية حيث قدم فيلم "هـ-٣" (١٩٦١) بطولة رشدي أباظة وماهر العطار وسعاد حسني، ويفشل هذا الفيلم أيضًا على الرغم من شهرة دواء هـ - ٣ التي أعلنت الطبيبة آنا أصلان أنه دواء لعلاج الشيخوخة وإعادة الشباب. بعدها قدم عباس كامل فيلمًا كوميديًا غنائيًا هو فيلم "العقل والمال" (١٩٦٤) وعلى الرغم من أن الفيلم بالألوان الطبيعية وبطولة المطربة اللبنانية طروب مع إسماعيل يس إلا أن الفيلم سقط سقوطًا مدويًا قضى على أمجاد إسماعيل يس مع السينما، ووصل تأثير هذا الفشل إلى فرقة إسماعيل يس التي أغلقت أبوابها في نفس السنة، واضطر إسماعيل يس أن يهاجر إلى لبنان عله يستعيد بعض المجد الذي ذهب.

أما عباس كامل فأدرك أن الزمن لم يعد زمانه فاضطر أن يعتزل السينما، إلى أن أتيحت له الفرصة عام ١٩٧٧ حيث أخرج فيلمًا بطولة فؤاد المهندس وهو فيلم "كان وكان وكان".. مستغلاً نجاح فؤاد المهندس ونجوميته في السينما وقتها، ولكن الفيلم لم يحقق نجاحًا يذكر فاضطر عباس كامل أن يعتزل السينما نهائيًا وعاش على مشاهدة أمجاده الاستعراضية مثل "منديل الحلو" - "أسمر وجميل" - "خد الجميل" - "عيني بترف" - "شباك حبيبي".

بين بركات وبدرخان

هنري بركات وأحمد بدرخان كانا المخرجين اللذين يتناوبان إخراج أفلام فريد الأطرش.. فإذا أخرج بركات فيلم "حبيب العمر" (١٩٤٧) أخرج بدرخان الفيلم الذي يليه "أحبك انت" (١٩٤٩) ليخرج بركات الفيلم الثالث "عفريتة هانم" (١٩٤٩)، فيتبعه بدرخان بالفيلم الرابع "آخر كدبة" (١٩٥٠) وهكذا.

وعلى الرغم من أن بدرخان قدم مجموعة من الأفلام الاستعراضية وأنه كان أول من خرج عن الأسلوب الوهابي في الأغنية، إلا أنه صاحب مجموعة كبيرة من الأفلام الرومانسية بطولة أم كلثوم بدءًا من "نشيد الأمل" (١٩٣٧) حتى "فاطمة" (١٩٤٧).. ولذلك نجده يقدم فيلمًا رومانسيًا لفريد الأطرش وهو فيلم "عهد الهوى" (١٩٥٥) وحقق الفيلم نجاحًا كبيرًا، على الرغم من أن فيلم "عهد الهوى" سبق إنتاج قصته المأخوذة عن "غادة الكاميليا" في فيلم "ليلى" (١٩٤٢) التي حققت وقتها نجاحًا باهرًا، مما شجع فريد الأطرش أن يستمر على الرغم من ظهور عبد الحليم حافظ، والتحول الذي طرأ على الفيلم الغنائي.

عندما أسند فريد الأطرش إلى أحمد بدرخان إخراج فيلم استعراضي وهو فيلم "إزاي أنساك" (١٩٥٦) أخرجه بدرخان بطريقة رومانسية بعيدًا عن الاستعراضات التي قدمها في فيلم "لحن حبي" (١٩٥٣) والأفلام التي سبقته.. وعلى الرغم من اشتراك الراقصة اللبنانية نادية جمال في الفيلم إلا أنها لم تقدم الاستعراضات التي قدمتها سامية جمال أو ليلى الجزائرية، حتى قصة الفيلم كانت قصة رومانسية.. فتاة تبحث عن الشهرة والمال ومن أجلها تضحي بكل شيء حتى بحبيبها الذي انتشلها من الفقر.. ولأن الفيلم رومانسي حشد أحمد بدرخان مجموعة من النجوم.. صباح – سراج منير – كريمة – رشدي أباظة.. حتى عنصر الفكاهة كان عبد السلام النابلسي فقط، ومن خلال أغنيات خفيفة تتفق مع عصر عبد الحليم حافظ، قدمت صباح أغنية "زنوبة" وقدم فريد الأطرش أغنية "هو بس هو" وترد صباح بأغنية "أحبك ياني" ثم يغني فريد الأطرش أغنية رومانسية هي "يفيد بإيه الأنين"، وفي النهاية استعراض

"يا حبايبي يا أهلي يا ناسي".. وقد نجح هذا الفيلم الذي عرض بدار سينما ديانا في زمن متقارب مع عرض فيلم "دليلة" بدار سينما كايرو بالاس.

أراد بدرخان أن يقدم فيلماً رومانسيًا غنائيًا خفيفًا ينافس به أفلام عبد الحليم حافظ فقدم المطربة نجاة الصغيرة في أول فيلم بعد نضوجها وهو فيلم "غريبة" (١٩٥٨)، وكانت نجاة الصغيرة قد حققت شهرة كبيرة عندما كانت في السادسة من عمرها عندما كانت تقلد أم كلثوم، وتمت تسميتها بالصغيرة، للتفرقة بينها وبين المطربة نجاة علي صاحبة الشهرة وقتها، وقد قدمت نجاة الصغيرة قبل هذا الفيلم أفلام "الكل يغني" (١٩٤٧) و"هدية" (١٩٤٧) و"محسوب العائلة" (١٩٥٠)، وهذه الأفلام مثلتها وهي صغيرة، ثم قدمت بعدها فيلم "بنت البلد" (١٩٥٤) ولكنها لم تكن قد نضجت وقتها.

وفي فيلم "غريبة" قدمت نجاة مجموعة من الأغاني الرومانسية مثل أغنية "غريبة منسية" وأغنية "بان عليّ حبه" وأغنية عن عيد الأم.. وقد منح فيلم "غريبة" جواز النجومية لنجاة الصغيرة لتدخل في عالم الكبار.

وقدم أحمد بدرخان تحفته الغنائية فيلم "سيد درويش" (١٩٦٦) وعلى الرغم من أن الفيلم بطولة كرم مطاوع إلا أن الفيلم مليء بأغاني فنان الشعب سيد درويش.. لقد حافظ أحمد بدرخان في هذا الفيلم على الجو العام الذي عاش فيه سيد درويش الذي خسره الفن في عام ١٩٢٣، مثل الحبرة واليشمك والعربة الحنطور وجو المسارح في العقد الثاني والنصف الأول من العقد الثالث من القرن العشرين. والطريف أن أحمد بدرخان قدم في هذا الفيلم طفلاً صغيراً لعب دور سيد درويش وهو صغير، صار بعدها مطرباً كبيراً، وهو المطرب هاني شاكر.

أما بركات فقد أخرج لعبد الحليم حافظ فيلم "أيام وليالي" (١٩٥٥) وفيلم "بنات اليوم" (١٩٥٧).. والفيلمان من الرومانسية الجديدة.. الفيلم الأول يحكي قصة شاب عاش في بيت زوج أمه ولكنه يقع في مأزق عندما يقتل ابن زوج الأم أحد المارة بسيارته ويتهم فيها صديق الشاب، ويضطر أن يلجأ الشاب إلى والده المثّال الذي كان يعيش بوهيمياً لا يفيق من الخمر. أجاد بركات في سرعة إيقاعات الفيلم حتى لا يشعر المتفرج بالملل.. وأبدع في إخراج أغاني الفيلم التي لحنها عبد الوهاب، فنجده يصور أغنية "أنا لك على طول"

في النيل، وأغنية "عشـانك يا قمـر" والشـباب يركبـون الفسـبا متجهين إلى رحلة، ثم أغنية "شغلوني" في إحدى الحفلات، وأغنية "إيه ذنبي إيه" لتعبر عن حيرته التي وقع فيها دون أي ذنب جناه، أما أغنية "توبة" التي كان عبد الحليم قد تغنى بها قبل عام، فتم تصويرها في الجامعة. أغان جديدة في تصويرها وتعتمد كلها على الحركة.

أما فيلم "بنات اليوم" (١٩٥٧) فالمشكلة هنا أن الشاب اعتقد أنه يحب فتاة، ولكنها لم توافقه في طباعه، واكتشف أن حبه الحقيقي هو أختها، وهكذا يقع في صراع بين الأختين، وتدور أحداث الفيلم سريعة الإيقاعات، وأيضًا نوّع بركات في أماكن أغاني الفيلم، فنجد مثلاً أغنية "عقبالك يوم ميلادك" في الحفل الذي أقيم بمنزل الدكتور، أغنية "كنت فين" في المركب أثناء رحلة نيلية، أغنية "يا قلبي يا خالي" بالنادي وفي الفواصل الموسيقية بين الكوبليهات في تلك الأغنية ظهرت الأخت الثالثة الصغيرة وهي تلعب الباتيناج، أغنية "أهواك" والآلة الرئيسية كان البيانو الذي تعزفه (سلوى)، أما في الحدائق فغنى أغنيته الأخيرة في الفيلم وهي "ظلموه".

استمر بركات في إخراجه للأفلام الرومانسية فقدم مع فريد الأطرش أفلام "شاطئ الحب" (١٩٦١) وفيلم "يوم بلا غد" (١٩٦٢) وفيلم "الحب الكبير" (١٩٦٨) ثم ختم مشواره الغنائي مع فريد الأطرش في آخر أفلامه "نغم في حياتي" الذي عرض بعد وفاة فريد الأطرش في عام ١٩٧٨.

حلمي رفلة وحسن الصيفي

من المؤكد أن حلمي رفلة ليس من مدرسة حسن الصيفي، فحلمي رفلة خريج مدرسة ستوديو مصر، وبدأ حياته الفنية بالماكياج ثم انتقل إلى إدارة الإنتاج وأخرج أول أفلامه "العقل في أجازة" (١٩٤٧)، بينما حسن الصيفي دخل السينما كمساعد لأنور وجدي مع أن شقيقته متزوجة من المخرج إبراهيم عمارة، ولكن ما يجمع بين حلمي رفلة وحسن الصيفي أن كليهما كان منتجًا، وكان يخرج كما كبيراً من الأفلام في العام الواحد، ومعظم أفلامهما استعراضية أو غنائية خفيفة.

حلمي رفلة أخرج في عام ١٩٥١ سبعة أفلام هي "بلد المحبوب" و"الحب في خطر" و"البنات شربات" و"نهاية قصة" و"تعالى سلم" و"حماتي قنبلة ذرية" و"فايق ورايق"، وكلها أفلام استعراضية لا تحتاج إلى مجهود في تصويرها.. وكرر هذا الرقم الذي لم يتحطم في السينما المصرية حتى اليوم، وربما في السينما العالمية عندما أخرج سبعة أفلام في عام ١٩٥٤ هي أفلام "شرف البنت" و"لمين هواك" و"المحتال" و"خليك مع الله" و"الحقوني بالمأذون" و"أبو الدهب" و"إنسان غلبان"، وكلها أيضًا أفلام غنائية خفيفة.

في عام ١٩٥٥ مع بداية ظهور عبد الحليم حافظ أنتج له حلمي رفلة وأخرج فيلم "ليالي الحب"، وهو فيلم يقدم وجبة خفيفة من الفكاهة والطرب، بعيدة عن الاستعراضات والرقص.. وكان في نفس العام قد أخرج لمحمد فوزي فيلم "ثورة المدينة" وهو المخرج الذي أخرج لمحمد فوزي الكثير من الأفلام الاستعراضية ولكن في هذا الفيلم ابتعد عن الاستعراضات وتطرق لموضوع نفسي.. الفتاة المصابة بعقدة أنها ستموت مع أول طفل تنجبه، لذلك ترفض الزواج ممن تحبه، إلا أنها تشعر أنها عاشت مع وهم عكر عليها شبابها، ولذلك لم يتقبل الجمهور هذا الفيلم من صباح ومحمد فوزي أصحاب أنجح أفلام استعراضية معًا مثل "الآنسة ماما" (١٩٥٠) و"الحب في خطر" (١٩٥١).

نجد حلمي رفلة في العام الثاني ١٩٥٦ يقدم فيلمين مقتبسين عن روايات أجنبية.. الفيلم الأول هو "الأرملة الطروب" المأخوذ عن الفيلم الأمريكي "الأرملة المرحة".. وفيه اعتمد على القصة وأدخل عنصر الغناء متمثلاً في المطرب اللبناني محمد جمال.. مع فاصل من الفكاهة من حسن فايق وعبد السلام النابلسي مع كمال الشناوي وليلى فوزي، والفيلم الثاني هو فيلم "المفتش العام" وهو مأخوذ عن رائعة جوجول بنفس العنوان.. واهتم أيضًا بالقصة وجعل الغناء والرقص يخدمان العمل الدرامي.. وقد شارك ببطولة هذا الفيلم إسماعيل يس ومحمود المليجي مع تحية كاريوكا والمطربة اللبنانية مواهب التي لم تظهر في السينما المصرية بعد ذلك.

وفي عام ١٩٥٧ قدم حلمي رفلة فيلمًا خفيفًا بطولة عبد الحليم حافظ وهو فيلم "فتى أحلامي" الذي شارك فيه بخفة دم يحسد عليها عبد السلام النابلسي مع مجموعة

من النجوم كحسن فايق وميمي شكيب، وقامت ببطولة الفيلم منى بدر وهي التي حصلت على المركز الثاني في مسابقة مجلة الجيل الجديد التي فازت زبيدة ثروت بجائزتها الأولى، ولكن منى بدر فشلت في الفيلم فلم تكمل مسيرتها الفنية.

وهكذا وجدنا حلمي رفلة يتخلى عن الأفلام الاستعراضية أو الفكاهية التي تعتمد على الإضحاك والطرب مع عدم الاهتمام بالقصة، ويقدم أفلامًا تعتمد على القصة في المقام الأول، والأغاني مضافة إلى أحداث الفيلم..قد تشكل هذه الأغاني جزءًا من النسيج الدرامي، وقد تكون لتجميل الأحداث مثلما حدث على سبيل المثال مع فيلم "عش الغرام" (١٩٥٩) فنحن هنا أمام قصة حب بين شاب وشابة، وهناك العزول الذي يحاول إيقاف مسيرة حبهما الجميلة وتفريقهما. ومن خلال هذه القصة توجد بعض الأغنيات التي تتفق مع الأحداث، وبالتالي هذه الأغنيات قليلة العدد حتى لا تفسد الحدث الدرامي.

وطبعًا هذا المفهوم الذي سارت عليه أفلام حلمي رفلة وغيره، بالإضافة إلى اختفاء الرقص الشرقي في معظم الأفلام وأن تحل بدلاً منه الرقصات الشعبية جعلت أفلام إسماعيل يس تختفي وهي التي كان من أهم مخرجيها حلمي رفلة.. ولتوضيح هذا المفهوم سنتعرض لفيلمين بتوضيح أكبر من إخراج حلمي رفلة.

الفيلم الأول فيلم "معبودة الجماهير" الذي عرض عام ١٩٦٧ والذي استغرق سنوات في تصويره نظرًا لطول السيناريو ومرض عبد الحليم حافظ الذي كان يؤجل التصوير.. قصة الفيلم كتبها مصطفى أمين.. مطربة مشهورة في فرقة غنائية تحب مطربًا مغمورًا، مما يثير مخرج الفرقة الذي يطمع في الزواج منها، فيخطط هذا المخرج للتفريق بين الحبيبين، بأن تذهب امرأة تعمل كراقصة إلى المطربة الكبيرة مدعية أنها زوجة ذلك المطرب، وأنها أم لأطفال منه، وتقرر المطربة الابتعاد عن حبيبها وعدم إتمام الزواج في الوقت الذي كان نجم هذا المطرب المغمور في الصعود، ومع استمرار نجومية الفنان تنحسر هذه النجومية عن المطربة المشهورة، ولكن أهل الحارة التي كان يعيش فيها المطرب يعرفون الحقيقة، ويتم كشف الخديعة للمطرب والمطربة، وتنتهي الأحداث بعودة الحب بين المطربة والمطرب.

الفيلم تقع أحداثه فيما يقترب من الساعتين والنصف. وعلى الرغم من طول الفيلم فإن أغاني الفيلم لا تزيد عن ست أغانٍ.. تحكي هذه الأغاني قصة الحب بين المطربة والمطرب في أغنية "حاجة غريبة"، أو تحكي كيف صعد هذا المطرب إلى النجومية.. ولكن هذه الأغاني مع جمالها وروعة ألحانها وأدائها إلا أنها لم تطغ على أحداث الفيلم.. بل أضافت إليها جمالاً وروعة، وزادت من إيقاعات وسرعة الأحداث، على عكس الأفلام الرومانسية أيام عبد الوهاب وأم كلثوم أو الأفلام الاستعراضية التي كان يقدمها فريد الأطرش ومحمد فوزي وعبد العزيز محمود وغيرهم قبل ١٩٥٥، التي كانت تعتمد على الغناء والرقص ولو على حساب القصة، حتى أنه في أفلام مدة عرضها على الشاشة أقل من ساعتين، كنا نجد فيها ما بين عشرة أغان واستعراضات.

الفيلم الثاني لحلمي رفلة هو فيلم "ابنتي العزيزة" (١٩٧١)، الإنتاج بالألوان الطبيعية، والفيلم يحكي قصة حب بين رجل أعمال وفتاة يتيمة يهتم بها وبتعليمها دون أن تعرف شخصيته.. ويتصادف أن تكون هذه الفتاة زميلة لابنة أخ رجل الأعمال. وتنتهي الأحداث المنطقية التي تمر من خلال بعض الشك لرجل الأعمال الذي يعتقد أن فتاته تحب عازفًا للجيتار، وعندما يكتشف أن عازف الجيتار يحب ابنة أخيه، وتعرف الفتاة شخصية الرجل الذي كانت تطلق عليه "بابا علي" وتنتهي الأحداث النهاية السعيدة، فيلم رومانسي جميل، والأغاني زادت من بهجة هذه الرومانسية، ونسمع ونشاهد نجاة الصغيرة وهي تغني استعراض "أما براوة" وقد خلا تمامًا من الرقص الشرقي، واستبدل بالرقص الشعبي الجميل.. ونجد الفيلم يهتم بأبطال الفيلم، رشدي أباظة ونجاة وراقصة الباليه ماجدة صالح وعازف الجيتار عمر خورشيد ومعهم إبراهيم سعفان وزوزو شكيب.

أما حسن الصيفي الذي بدأ الإخراج مع أول فيلم من إنتاجه عام ١٩٥٣ وهو فيلم "اشهدوا يا ناس"، فكان يهمه أن يقدم أفلامًا خفيفة تعتمد أساسًا على الأغنية أو الرقصة بالإضافة إلى المواقف الفكاهية مثل فيلم "ابن ذوات" الذي أخرجه عام ١٩٥٣ بطولة إسماعيل يس وكيتي وعبد السلام النابلسي مع المطربة نجاح سلام وثلاثي الرحيمية الكبير وولده وسكرتيره. وعلى الرغم من أن الفيلم تقل مدة عرضه عن الساعتين إلا أنه مليء بالأغاني والرقصات.

للأسف حسن الصيفي لم يتغير بالسرعة المطلوبة، بل استمر في تقديم أفلام تعتمد على الرقص والغناء، غير عابئ إلى حد كبير بالقصة، مثل فيلم "الكمساريات الفاتنات" (١٩٥٧) الذي حشد فيه إسماعيل يس ونجاح سلام وزينات صدقي ورجاء وعواطف وأحمد رمزي وعبد السلام النابلسي وحسن فايق، وكان اهتمامه بالأغاني والرقصات على حساب القصة، فيلم "حسن وماريكا" (١٩٥٩) بطولة إسماعيل يس ومها صبري واستيفان روستي وعبد السلام النابلسي الذي كان العنصر الرئيسي فيه أغنيات مها صبري وقفشات إسماعيل يس وعبد السلام النابلسي.. لذلك وجدنا معظم أفلام حسن الصيفي الغنائية لا تترك بصمة في تاريخ السينما المصرية، على الرغم من أنه قدم عام ١٩٥٥ فيلماً رومانسيًا رائعًا وهو فيلم "الحبيب المجهول" آخر أفلام ليلى مراد مع حسين صدقي وكمال الشناوي.

بين عز الدين ذو الفقار وحسن الإمام

ربما التقارب الزمني بين ظهور الاثنين، وشهرة كل واحد منهما في نوعية معينة من الأفلام ثم تحولهما إلى الأفلام الغنائية هو الذي جمعهما في فصل واحد.. عز الدين ذو الفقار قدم أول أفلامه "أسير الظلام" (١٩٤٧) بطولة مديحة يسري وسراج منير ومحمود المليجي، وحسن الإمام قدم أول أفلامه أيضاً عام ١٩٤٧ وهو فيلم "ملائكة في جهنم" بطولة أمينة رزق وسراج منير وفاتن حمامة.. اتجه بعدها عز الدين ذو الفقار إلى الأفلام الرومانسية التي تقترب إلى الميلودراما أحيانًا حتى اشتهر بها مثل فيلم "خلود" (١٩٤٨) و"أنا الماضي" (١٩٥١) و"سلوا قلبي" (١٩٥٢) و"وفاء" (١٩٥٣) و"موعد مع الحياة" (١٩٥٣)، بينما اتجه حسن الإمام إلى الميلودراما.

بعد عام ١٩٥٥ قدم عز الدين ذو الفقار مجموعة من الأفلام الغنائية وكان حريصاً على أن تكون قصص هذه الأفلام هي البطلة الأولى، والأغاني تعبر عن الأحاسيس في هذه القصص. وسنختار فيلمين من أفلامه الغنائية التي قدمها بعد ١٩٥٥ كمثال تطبيقي لكلامنا.

الفيلم الأول هو "شارع الحب" (١٩٥٨) بطولة عبد الحليم حافظ وصباح وكوكبة من نجوم السينما وعلى رأسهم حسين رياض وفتوح نشاطي مع عبد السلام النابلسي وزينات صدقي ونور الدمرداش وعبد المنعم إبراهيم ومحمد يوسف (الفتوة) ورياض القصبجي ومنيرة سنبل. تجاوزت مدة عرض الفيلم على الشاشة أكثر من مائة وخمسين دقيقة. أما في فيلم "شارع الحب"، وجدنا أنفسنا أمام قصة رومانسية كتبها الأديب الكبير يوسف السباعي. وعلى الرغم من أن بطلي الفيلم مطرب ومطربة، إلا أنه لم تجمعهما أغنية واحدة، فكل أغاني الفيلم ضمن الأحداث الدرامية، وهي ليست أغاني وهابية، بل أغان سينمائية. عبد الحليم حافظ عندما يغني "أبو عيون جريئة" يغنيها في الحارة لتعكس الأغنية جو الحارة بعد نجاح ابن الحارة رسول شارع محمد علي إلى معهد الموسيقى. الأغنية تظهر هذا الحب في حارة الفن التي لا تعرف إلا معنى الحب.. وعلى الرغم من المنافسة بين حسب الله السادس عشر وترتر صاحبة فرقة العوالم إلا أن الاثنين يحتفلان معًا من أجل عبد المنعم صبري الذي حصل على دبلوم الموسيقى، حتى الراقصات ينزلن من بيوتهن كي يشاركن الاحتفال ويرقصن في الشارع.

وتأتي أغنية "الليالي" لتجسد طبيعة أهل الفن الطيبين وطبقة المجتمع التي تقول عن نفسها راقية، وأفرادها لا يعرفون القيم ويراهنون على مشاعر الناس، ونرى فتوح نشاطي وهو يجسد دور المايسترو عزيز، ومع روعة الغناء يدور حامل الحلوى بالصينية على كل الحاضرين متجاهلاً حسب الله على اعتباره من الطبقة الدنيا، ويضطر حسب الله أن يمسك الصينية من حامل الحلوى ليحصل على حقه بالقوة.

في الفيلم نجد الموسيقى الفقير رفض إغراء بنت الأثرياء وهي تستعطفه قائلة له "لأ".. حيث أظهرها المخرج وقد ارتدت ثوبًا غالي الثمن، إلا أنه عندما يعرف أنها وقفت بجانبه يعتذر لها من خلال أوبريت "نعم يا حبيبي نعم".. وهو أوبريت عالي المستوى، ولم نجد فيه رقصًا شرقيًا أو شعبيًا.. بل رقصًا تعبيريًا لا يعرض فعلاً إلا بدار الأوبرا.

الفيلم الثاني هو فيلم "الشموع السوداء" والفيلم إعادة لأول أفلام عز الدين ذو الفقار "أسير الظلام".. الذي يعتمد في هذا الفيلم على موضوع درامي يقترب من

الرومانسية على الرغم من بعض أحداث الإثارة به، فالأعمى في هذا الفيلم تتدخل الصدفة عندما يقع على الأرض فيعود إليه إبصاره. وإذا تجاوزنا هذه النقطة الصغيرة سنجد أمامنا فيلماً رائعاً يقترب طوله أيضاً من الساعتين والنصف. لقد أسند عز الدين ذو الفقار البطولة في هذا الفيلم لصالح سليم مايسترو الكرة المصرية، ونجاة الصغيرة التي لم تعد صغيرة. ومع افتراض أن الاثنين ضعيفان في التمثيل إلا أن عز الدين ذو الفقار نجح في أن يوجههما كي يمثلا دوريهما بروعة على الرغم من كوكبة الممثلين حولهما أمثال أمينة رزق وفؤاد المهندس وملك الجمل وصلاح سرحان الذي لعب دوراً جديداً عليه وعلى السينما المصرية وهو يمثل دور الشقيق الشرير.. لقد أدى صلاح سرحان دوره بأسلوب لم نره قبل ذلك في السينما المصرية.. ولولا الموت المفاجئ لصلاح سرحان وهو في ريعان شبابه لكان له شأن كبير في السينما المصرية.

لم يترك عز الدين ذو الفقار العنان لنجاة الصغيرة كي تغني دون الاهتمام بالموضوع، بل كانت أغانيها استكمالاً للخط الدرامي في الفيلم.. وعندما أراد لها أغنية بذاتها في الفيلم لم يجد إلا قصيدة "لا تكذبي" التي لحنها وغناها على العود محمد عبد الوهاب وغناها عبد الحليم حافظ موزعة. ورأى عز الدين أن قصيدة "لا تكذبي" هي التي تعبر عن الموقف في الفيلم، ووافق عبد الوهاب وغنتها نجاة الصغيرة. لم يهتم عز الدين ذو الفقار أن تدخل نجاة الصغيرة في مقارنة مع سابقيها، وكان من المؤكد أن تكون هذه المفارقة ليست في صالحها، ولكن كان عز الدين ذو الفقار يهمه أن تكون القصيدة معبرة عن الموقف الدرامي، ولهذا نجحت نجاة الصغيرة في أدائها للقصيدة بالسينما.

وإن أردنا أن نتكلم عن بعض أفلام عز الدين ذو الفقار الغنائية الأخرى، فلا يمكننا أن نهمل الحديث عن فيلم "امرأة في الطريق" (١٩٥٨). الفيلم بطولة شكري سرحان وزكي رستم ورشدي أباظة مع المطربة هدى سلطان.. ويقدم عز الدين ذو الفقار واحداً من أروع أفلام السينما المصرية، من خلال قصة مقتبسة عن صرا ع تحت

الشمس ولكن بتصرف.. في فيلم "صراع تحت الشمس" الأخوان يتنافسان على حب امرأة، بينما في فيلم "امرأة في الطريق، المرأة تتزوج الأخ الصغير المدلل الذي يفضله أبوه الضرير عن أخيه الكبير، ولكنها تجد القوة والفتوة في الأخ الكبير. وتحاول إغراءه بالأغنية الوحيدة في الفيلم وهي أغنية "صابر". لو حذفنا هذه الأغنية من الفيلم لاختل البناء الدرامي للفيلم. وهكذا يؤكد عز الدين ذو الفقار قدرة الأغنية على الأداء الدرامي. (ملحوظة: الفيلم به موال لهدى سلطان).

كما قدم عز الدين ذو الفقار فيلم "الرجل الثاني (١٩٥٩) وهو من أفلام الحركة، وعلى الرغم من أن أفلام الحركة تكون قصيرة في مدة عرضها على الشاشة.. إلا أن هذا الفيلم تصل مدة عرضه على الشاشة إلى ما يقرب من الثلاث ساعات.. وعلى الرغم من أن بطلتي الفيلم المطربة صباح والراقصة سامية جمال مع صلاح ذو الفقار ورشدي أباظة إلا أن عز الدين لم يستغل صوت صباح أو رقص سامية جمال إلا في حدود ما لا يخرج بالأحداث عن تتابعها. عبقرية عز الدين ذو الفقار التي عرفت أن ذوق الجمهور السينمائي المصري لم يعد يهتم بالأغاني والرقصات في الفيلم، إنما صار اهتمامه بأحداث الفيلم وأداء أبطاله جعلته يقدم هذين الفيلمين العظيمين اللذين يعتبران من أهم أفلام السينما المصرية.

حسن الإمام أيضًا جعل للأفلام الغنائية شكلاً آخر بما يتفق مع ذوق الجماهير واهتمامهم بالأحداث، ولكنه في نفس الوقت أراد أن يعطي الجمهور جرعة من الغناء.. "حسن الإمام" الذي عرفناه كواحد من أكبر مخرجي الميلودراما فهو مخرج "اليتيمتين" (١٩٤٨) و"أنا بنت ناس" (١٩٥١) و"أسرار الناس" (١٩٥١) و"بائعة الخبز" (١٩٥٣) وغيرها، نجده عام ١٩٥٥ يتحول إلى الميلودراما الغنائية الراقصة بعد إعادة اكتشافه للفنانة هند رستم، قدمها عام ١٩٥٥ في فيلمين هما "بنات الليل" و"الجسد" وتبعهما بفيلم "وداع في الفجر" (١٩٥٦) عن قصة عودة الأسير التي سبق أن قدمتها السينما المصرية في فيلم "دايمًا في قلبي" (١٩٥٦) بطولة عقيلة راتب وعماد حمدي ثم فيلم

"الحياة الحب" (١٩٥٤) بطولة ليلى مراد ويحيى شاهين ومحمود المليجي، إلا أن فيلم "وداع في الفجر" تفوق على الفيلمين السابقين، لأن حسن الإمام اكتفى بتقديم ثلاث اغانٍ في الفيلم منها "دور عليه" وأغنية "يا دنيا زوقوكي" التي تعتبر من أروع أفلام السينما المصرية أداء وإخراجًا. لقد جعل حسن الإمام رقص شوشو عز الدين معبرًا عن الأغنية. يشعر المتفرج بسرعة إيقاع الزمن، وقلة الأغاني مما كان من أسباب تفوق فيلم "وداع في الفجر".

في عام ١٩٦٢ أخرج حسن الإمام تحفة غنائية تعتمد على قصة ميلودرامية وهي فيلم "الخطايا" بطولة عبد الحليم حافظ ونادية لطفي وحسن يوسف، وتدور أحداث الفيلم في مدة زمنية تتجاوز الـ ١٦٠ دقيقة، دون أن يشعر المتفرج بالملل، ونوّع في إخراج أغانيه، فإخراج أغنية "وحياة قلبي وأفراحه" يختلف تمامًا عن إخراج "لست أدري" الذي يختلف عن "قولي حاجة". وعلى الرغم من أن الفيلم بطولة عبد الحليم حافظ إلا أن أغانيه في الفيلم كانت قليلة مما حقق نجاحًا كبيرًا للفيلم.

ثم يتخصص حسن الإمام في سير الفنانات فقدم "شفيقة القبطية" (١٩٦٣) و"الراهبة" (١٩٦٥) و"دلال المصرية" (١٩٧٠) و"بمبة كشر" (١٩٧٤) و"بديعة مصابني" (١٩٧٥).. كان في هذه الأفلام يهتم بتجسيد الحقبة الزمنية التي عاش فيها صاحبات تراجم الأفلام، ونجح في تقديمها بصورة رائعة، جعلته يتجرأ ليخرج على الشاشة روايات نجيب محفوظ مثل "زقاق المدق" (١٩٦٢) و"بين القصرين" (١٩٦٤) و"قصر الشوق" (١٩٦٧) وللحقيقة فإن حسن الإمام كان رائعًا في إعادة أغاني فترة العشرينيات حتى أوائل الأربعينيات على الشاشة المصرية ليتعرف الجمهور المصري على حياة الفن والغناء والليل في تلك الفترة.. أما ثالث أفلام الثلاثية وهو فيلم "السكرية" (١٩٧٣) فهو يحكي قصة المجتمع المصري بعد الثورة.

ولأنه صمم أن ينفرد عن غيره بأن يقدم أفلامًا مليئة بالأغنيات من خلال قصص رائعة.. قدّم حسن الإمام "حكايتي مع الزمان" (١٩٧٣) لوردة ورشدي أباظة و"خللي

بالك من زوزو" (١٩٧٢) و"أميرة حبي أنا" (١٩٧٥). في فيلم "حكايتي مع الزمان" المأخوذ عن قصة أجنبية هي "حق الأب" نجد حسن الإمام يقدم قصة نجمة لفرقة غنائية وحياتها مع أفراد فرقتها وفي نفس الوقت متزوجة من رجل أعمال. ويدور الصراع بين حب النجمة المطربة للفرقة وحبها لزوجها وابنتها. وطبعًا ينتهي الصراع لصالح الزوج والابنة. في هذا الفيلم تقدم وردة بطلة الفيلم مجموعة من الاستعراضات، وهي تغني ووراءها مجموعة من الراقصين والراقصات الشعبيين. لقد حقق حسن الإمام الإبهار في تلك الاستعراضات "لولا الملامة" - "بكرة يا حبيبي" - "وحشتوني" و"حكايتي مع الزمان"، وتزيد مدة عرض الفيلم على الشاشة لتصل إلى ١٣٠ دقيقة.

في فيلم "خللي بالك من زوزو" (١٩٧٢) يعيد حسن الإمام اكتشاف سعاد حسني معبودة الجماهير وقتها، ويقدمها كنجمة شاملة..تغني وتمثل وترقص. ويكوّن منها مع حسين فهمي ثنائيًا ناجحًا، وحولهما مجموعة من نجوم الكوميديا.. شفيق جلال - نبيلة السيد - محمد متولي - سمير غانم. وقصة الفيلم التي كتبها صلاح جاهين تشبه قصة فيلم "حياة امرأة" (١٩٥٨) لزهير بكير، ولكن بنضج أكبر، وتكلفة أعلى في الإنتاج، وفي هذا الفيلم يعيد حسن الإمام الرقصات الشرقية التي تتألق فيها سعاد حسني مع تألقها في أغاني الفيلم مثل أغنية "يا واد يا تقيل" و"خللي بالك من زوزو". لقد قدم حسن الإمام وجبة شهية افتقدها الجمهور، لذلك نجح الفيلم واستمر عرضه الأول أكثر من سنة ولم يوقف عرضه إلا قيام حرب ١٩٧٣.

واستثمر حسن الإمام نجاح الثنائي سعاد حسني وحسين فهمي مع صلاح جاهين بقلمه المبدع وكمال الطويل بألحانه الرائعة وقدّم فيلمًا من نفس النوعية وهو فيلم "أميرة حبي أنا" (١٩٧٤) عن قصة لنجيب محفوظ ضم أيضًا مجموعة من نجوم الكوميديا.. حسن مصطفى وسمير غانم ومحمود شكوكو ونبيل بدر، حيث قدم فيلمًا مرحًا بأغانيه "الدنيا ربيع" و"بمبي"، فيلما بعث الحياة والأمل والشباب، معتمدًا على القصة والأداء التمثيلي وروعة الإخراج والأغاني التي تعتبر ضمن نسيج الفيلم.

أعلام الإخراج في الفيلم الغنائي

فطين عبد الوهاب الذي اشتهر بأفلامه الكوميدية الخفيفة وأشهرها أفلام إسماعيل يس في الجيش – إسماعيل يس في البوليس – إسماعيل يس في الطيران – بيت الأشباح وغيرها.. قدم أيضًا مجموعة من الأفلام الغنائية بعد ١٩٥٥.. بعضها كان يعتمد على الكوميديا الخفيفة وليس الفارس.. مثل "امسك حرامي" (١٩٥٨) و"العتبة الخضراء" (١٩٥٩) و"الزوجة رقم ١٣" (١٩٦٢) و"نص ساعة جواز" (١٩٦٨)، لكن نتوقف له عند فيلمين من أهم الأفلام الغنائية.. وهما فيلم "٧ أيام في الجنة" (١٩٦٨) وفيلم "أضواء المدينة" (١٩٧٢).. الفيلم الأول يقدم وجبة شهية من الغناء والفكاهة من خلال قصة خفيفة. أبدع فطين عبد الوهاب في التعامل مع موسيقى عبد الوهاب وصوت نجاة الصغيرة، وأكد بإخراجه لأغنية "دوارين" التي لحنها الأخوان رحباني تخلي السينما المصرية عن الأغنية الوهابية التي كانت تهتم بالتركيز على وجه المطرب طول فترة غنائه. وبأستاذية فطين عبد الوهاب نجح في تحويل الفيلم إلى فيلم كوميدي بعيدًا عن الأسفاف والمبالغة في الحركات. أما الضحك فكان من خلال المواقف الطريفة التي شارك فيها أمين الهنيدي وحسن يوسف وعادل إمام، حتى يوسف فخر الدين الذي لم نتعود منه خفة الظل كان أداؤه يبعث على الضحك والابتسام.

والفيلم الثاني وهو فيلم "أضواء المدينة".. فهو يذكرنا بالفيلم الأمريكي "قصة في الحي الغربي".. الفيلم مليء بالأغاني من صلب الموضوع، والفيلم له قصة وله أبعاد درامية وإنسانية، فالفيلم ليس كما كان يحدث في السابق أغاني متراصة تربطها قصة ركيكة، بل الفيلم يحكي عن مجموعة من شباب الفنانين جاءوا إلى القاهرة يبحثون عن فرصة، ولكن صدموا بأن المخرج يبحث عن المظهر والأبهة غير عابئ بالموهبة، فأرادت هذه المجموعة أن تلقن هذا المخرج درسًا، فحاكت حوله تمثيلية عندما تظاهرت بطلة الفرقة الفقيرة بأنها أميرة، وانخدع المخرج بالمظهر ولكن المفاجأة أن الأمير صاحب القصر الحقيقي وصل فجأة فاضطر أعضاء الفرقة أن يتركوا القصر، ويلتقي المخرج مع الأمير فيطلب منه يد حفيدته، وتصدم المخرج الحقيقة بأن الأميرة التي جاء من أجل

خطبتها ما هي إلا مسخ ومصابة بالجنون، هذه هي الأميرة الحقيقية وملك هذه الأسرة المزيفة، أو كما يريد أن يقول الفيلم هذا هو المظهر الذي يختفي تحت اسم الأميرة، أما الجوهر فهو موجود داخل الفنانة الحقيقية، وعندما تزال الأقنعة يكون الفارق الحقيقي. ولا يهدأ المخرج إلا بعودة أميرة قلبه، ويحقق الشباب الهدف الذي جاءوا من أجله.. النجاح في العاصمة، عاصمة مصر وعاصمة الفن.

مهما تكلمنا عن الفيلم فلا نوفيه حقه ولمن يريد أن يدرس كيف تكون الأفلام الموسيقية كما يطلقون عليها في الخارج، ففيلم "أضواء المدينة" هو نموذج رائع لهذه النوعية من الأفلام، لا نمل من مشاهدته أو الاستمتاع بأغانيه.

إبرهيم عمارة اشتهر بأفلامه الاجتماعية المليئة بالمواعظ مثل فيلم "أشكي لمين" (١٩٥١) - "مشغول بغيري" (١٩٥١) - "السماء لا تنام" (١٩٥٢) - "ظلمت روحي" (١٩٥٢) - "أنا ذنبي إيه" (١٩٥٣) - "ما ليش حد" (١٩٥٣) - "المال والبنون" (١٩٥٤) - "يا ظالمني" (١٩٥٤).. وكان يخفف حدة المواعظ المليئة بالفيلم والتي تصل إلى حد المباشرة في بعض الأحيان بأغنيات من بطلات أفلامه. كما اشتهر إبراهيم عمارة بتمثيل الرجل المصلح التقي. وكان لإبراهيم عمارة إخراج الفيلم الأول لعبد الحليم حافظ في السينما المصرية وهو فيلم "لحن الوفاء" والذي شاركته البطولة الفنانة شادية النجمة المفضلة لدى إبراهيم عمارة، وقاسمها البطولة الفنانان القديران حسين رياض وعبد الوارث عسر مع زوزو نبيل. وهكذا حقق إبراهيم عمارة التوازن بين الطرب والأداء من خلال قصة قوية، فقد كتف المؤلف محمد مصطفى سامي موضوعًا رومانسيًا، ربما كان قديمًا، ولكنه كان جديداً في معالجته. الفنان كبير السن المشهور يحب فتاة مغمورة، ولكنه يفاجأ بأن هناك علاقة حب بين الفتاة وابن أستاذه الذي يتولى تربيته، فيقرر الانسحاب من الحياة، ولكن التلميذ والفتاة يقرران الحفاظ على اسم الفنان الكبير. ويعود الفنان الكبير ليستمع بأذنيه لحن الوفاء ويرى بعينيه التضحية التي قدمها الشابان من أجل رد الجميل للفنان الكبير، الذي يكتفي باحتضان الحبيبين الجديدين ويعود ليستمتع بمشاعر الأب التي تتفق مع سنه. ويقدم إبراهيم عمارة أغنية خفيفة

تعبر عن المرحلة الجديدة، وهي دويتو بين عبد الحليم حافظ وشادية وهما ينطلقان بين الحدائق يتساءلان "تعالى أقوللك.. حاتقولي إيه".

حاول إبراهيم عمارة أن يقدم صوتًا جديدًا وهو كمال حسني من خلال فيلم "ربيع الحب" (١٩٥٦). وعلى الرغم من أن ماري كويني منتجة الفيلم حشدت كل عوامل نجاح فيلم "ربيع الحب". المؤلف محمد مصطفى سامي، المخرج إبراهيم عمارة، المطربة شادية، النجم الكبير حسين رياض، وعلى الرغم من تقديم إبراهيم عمارة دويتو لكمال حسني وشادية لا يقل في روعته عن "تعالي أقوللك" وهو دويتو "لو سلمتك قلبي" كما أعلن "كمال حسني" عن نفسه كمطرب ناجح في أغنية "غالي عليّ"، وعلى الرغم من أن الفيلم لم يفشل بل حقق نجاحًا ملحوظًا عن فيلم "دليلة" الذي كان يعرض في نفس الوقت.. حيث كان فيلم "دليلة" يعرض بسينما كايرو بالاس، وكان فيلم "ربيع الحب" يعرض بدار سينما ميامي؛ إلا أن كمال حسني لم يكمل المسيرة. وهذا سؤال يدعو إلى التساؤل، وهل الأمر فشل مطرب، أم سياسة عصر.

حلمي حليم معظم الأفلام التي أخرجها كالحرير، ناعمة ملساء، وأفلامه الغنائية تعتمد على قصص رومانسية بسيطة، تثير الشجن في بعض مواقفها بدءًا من فيلم "أيامنا الحلوة" (١٩٥٥) ثاني أفلام عبد الحليم حافظ وصولاً إلى فيلم "عشاق الحياة" (١٩٧١) بطولة محرم فؤاد، وهو الفيلم الذي حاول محرم فؤاد أن يعود من خلاله إلى نجوميته بعد عودته من لبنان، فاختار نادية لطفي التي تألقت في فيلم "أبي فوق الشجرة" لتكون بطلة فيلمه، إلا أنه لم يحقق النجاح المنشود.

نجد حلمي حليم يتألق في فيلم "حكاية حب" (١٩٥٩) وخاصة في إخراجه لأغنية "باحلم بيك"، عندما التقت آمال فهمي بالمطرب الجديد أحمد سامي (عبد الحليم حافظ) وكيف صارت الأغنية اهتمام الجميع، في منزل أسرة أحمد، عند صاحب شركة الأسطوانات، لقد خرج حلمي حليم في هذه الأغنية عن الإطار المألوف للأغنية الوهابية أو الأغنية الاستعراضية، وكان إخراجه متناسبًا بنقلاته المختلفة مع انتشار الأغنية.

عاطف سالم، تمكن أن يلفت النظر من أول فيلم أخرجه وهو "الحرمان" (١٩٥٣) ثم فيلم "جعلوني مجرمًا" (١٩٥٤).. وقد أخرج عاطف سالم أفلاما لكل من محمد فوزي "معجزة السماء" (١٩٥٥)، وسعد عبد الوهاب "علموني الحب" (١٩٥٧)، وعبد الحليم حافظ "يوم من عمري" (١٩٦١)، وفريد الأطرش "زمان يا حب" (١٩٧٣)، ومحرم فؤاد "الملكة وأنا" (١٩٧٥). وتألق في كل الأفلام التي أخرجها ما عدا فيلمي "معجزة السماء" و"الملكة وأنا". وجاء فشل الفيلم الأول لأن الجمهور لم يتعود على تلك النوعية من محمد فوزي الذي اشتهر بأفلامه الاستعراضية. أما فيلم "الملكة وأنا" فكان اختيار بطلته جورجينا رزق ملكة جمال لبنان العامل الأكبر في فشل الفيلم. فلم يشفع جمالها لعدم قدرتها على التمثيل.

وأنجح فيلم غنائي لعاطف سالم هو فيلم "يوم من عمري"، وعلى الرغم من تعرضه لقصة عولجت في السينما المصرية قبل ذلك من خلال فيلم "ليلى بنت الأغنياء" لنجمين كبيرين محبوبين هما ليلى مراد وأنور وجدي، وقام بدور الأب الفنان الكوميدي الكبير بشارة واكيم، إلا أن عاطف سالم قدم وجبة مختلفة في المعالجة..صحيح أن عاطف سالم حافظ على خفة الدم التي كانت في فيلم "ليلى بنت الأغنياء" لكنها لم تكن فيها مبالغة أنور وجدي.. واختار لدور الأب الفنان الكبير زكي طليمات الذي اشتهر بصرامته وجديته، معوضًا ما افتقده فيلم "يوم من عمري" من خفة الدم، باشتراك عبد السلام النابلسي كصديق لعبد الحليم حافظ، وأخرج عاطف سالم أغنية شبابية تتفق مع العصر الجديد، العصر الذي يعتمد على الإيقاع السريع والمتعة، وهي أغنية "ضحك ولعب وجد وحب". وكان إخراجه لهذه الأغنية يعتمد على الصور المتلاحقة لما يدور في مدينة الملاهي. ونجح منير مراد في تلحين هذه الأغنية حيث كان يعيش وقتها فترة حب كبيرة مع سهير البابلي التي شاركت في هذا الفيلم. وقد كانت زبيدة ثروت في أحلى أدوارها وأظهرت خفة دم لم نشاهدها لها قبل ذلك.

وخفة الدم سبق أن قدمها عاطف سالم في فيلمه "علموني الحب" عندما جمع بين الثلاثي سعد عبد الوهاب وأحمد رمزي وعبد السلام النابلسي مع إيمان وكاريمان،

ونجح في إخراجه لأغاني الفيلم، الدنيا ريشة في هوا – قلبي القاسي – من خطوة لخطوة.

وقدم لنا عاطف سالم قصة رومانسية خفيفة لملك الأفلام الاستعراضية فريد الأطرش. نجح عاطف سالم أن ينقل روح الشباب لمجموعة الفتيات وتلهفهن لمقابلة المطرب الكبير، كما نجح في تصوير جو المرح والشـــباب في لبنان من خلال أغنية "يا لمونة". وعلى الرغم من ثقل دم الدور الذي لعبته ليلي طاهر، إلا أنها لم تفقد إعجاب الجمهور.. كما كان يوسف وهبي عظيماً وهو يتظاهر بأنه صاحب القصر الذي يعمل فيه، ثم وهو يظهر ضعفه عندما يفاجئ ابنة أخته بحقيقة أنه مجرد موظف عند المطرب الكبير.

نيازي مصطفى يعتبر المخرج الشامل، فقد اشتهر بالأفلام التي أخرجها. تفوق في أفلام التروكاج التي تألق فيها، بدءاً من فيلم "طاقية الإخفاء" (١٩٤٤) التي رفعت المطرب محمد الكحلاوي من مجرد مطرب يغني في الأفلام بأجر أربعمائة جنيه في الفيلم إلى مطرب كبير يتقاضى خمسة آلاف في الفيلم، كما تفوق في الأفلام البدوية بدءاً من فيلم "رابحة" (١٩٤٣)، كما قدم قبل ١٩٥٥ بعض الأفلام الغنائية الناجحة مثل فيلم "من أين لك هذا" (١٩٥٢) لمحمد فوزي، وفيلم "حميدو" (١٩٥٣) لهدى سلطان، وفيلم "بنات حواء" (١٩٥٤) لمحمد فوزي، وفيلم "تاكسي الغرام (١٩٥٤) لعبد العزيز محمود وهدى سلطان. وقد أخرج نيازي مصطفى بعض الأفلام الغنائية بعد ذلك حققت نجاحاً ملحوظاً، فقد أخرج فيلم "أميرة العرب" (١٩٦٣) لوردة مع رشدي أباظة، كما أخرج فيلمين غنائيين خفيفين، وإذا كان الفيلم الأول وهو فيلم "جوز مراتي" (١٩٦١) مأخوذاً من فيلم "طلاق سعاد هانم" لأنور وجدي وعقيلة راتب، إلا أن نيازي مصطفى نجح في أن يظهر فريد شوقي بدور الشاب خفيف الظل الذي لعبه أنور وجدي، ويحقق نفس النجاح الذي حققه أنور وجدي، والمفارقة أن فريد شوقي سبق أن لعب الدور الآخر وهو دور الزوج الذي طلق زوجته في فيلم "طلاق سعاد هانم". أما في هذا الفيلم فقد لعب دور المحلل الذي وقعت البطلة صباح في حبه.. بينما لعب دور الزوج في فيلم "جوز مراتي" الفنان عمر الحريري.

ويعتبر فيلم "صغيرة على الحب (١٩٦٦) الذي أخرجه نيازي مصطفى من أروع الأفلام الموسيقية المصرية. وعلى الرغم من أن مدة عرض الفيلم على الشاشة لا تزيد عن التسعين دقيقة إلا أنه نجح في تقديم وجبة دسمة من الغناء والكوميديا. فسعاد حسني رائعة وهي تمثل الصغيرة والكبيرة، رشدي أباظة المخرج التليفزيوني عظيم، نور الدمرداش لعب دوراً ثقيل الدم إلا أنه كان خفيف الظل، حتى عدلي كاسب وآمال شريف كانا ضمن الوجبة الكوميدية التي تألق فيها أيضاً سمير غانم. وقدم نيازي مصطفى استعراضاً في نهاية الفيلم، استعان فيه بالرقص الشعبي، ونجح في تصوير الاستعراض نجاحاً كبيراً وهو استعراض "الحلوة لسة صغيرة".

علي رضا بدأ حياته راقصاً ومساعداً للإخراج، ثم كون مع زوجته فريدة فهمي وشقيقه محمود رضا وزوجته ميلدا فهمي فرقة استعراضية وضعت قواعد الرقص الشعبي في مصر. وقرر علي رضا أن يستفيد من نجاح الفرقة فقدم أبطالها من خلال فيلمي "أجازة نص السنة" (١٩٦٢)، و"غرام في الكرنك" (١٩٦٧)، ولقد أجاد علي رضا في استغلال رقصات الفيلم التي قدمتها الفرقة على المسرح مثل رقصة "خمس فدادين". وإذا كان مقيداً برقصات الفرقة في فيلم "أجازة نص السنة"، فقد تحرر منها في فيلم "غرام في الكرنك"، وكانت اللغة السينمائية فيه أعلى من الفيلم السابق، وأكبر مثال على ذلك أغنية "الأقصر بلدنا"، الفرقة تستقل الحناطير، ثم ينزل الشباب ليرقصوا والحناطير تتحرك بجانبهم. إن إخراج الأغنية يؤكد سرعة إيقاع تصوير الأغاني السينمائية بعد أن كانت الأغنية السينمائية شبه ثابتة أثناء أدائها في السينما.

أما محمد سالم فقد بدأ نشاطه عندما افتُتح التليفزيون المصري في يوليو ١٩٦٠. لقد كان أول مراقب لبرامج المنوعات، وقدم برامج جديدة مثل "برنامج كل شيء" وبرنامج "أضواء المسرح" وهو أول من قدم ثلاثي أضواء المسرح للجمهور، ولقد أخرج فيلمين سينمائيين أولهما في الأصل هو برنامج تليفزيوني.. فمن خلال تجول ثلاثي أضواء المسرح في استوديوهات التليفزيون يتم عرض أغانٍ لشادية وفايزة ونجاة وفريد الأطرش وغيرهم، وهو فيلم "القاهرة في الليل" (١٩٦٣)، ولكنه تطور في فيلمه

الثاني "منتهى الفرح" (١٩٦٣) الذي قدم قصة شاب ضمن قواتنا في اليمن جاء إلى القاهرة يحتفل بزواجه، وتتوالى فقرات الغناء من صباح وشادية وفريد الأطرش ومها صبري وتنتهي بأن يغني محمد عبد الوهاب أغنية "هان الود".

أما تحفته السينمائية فكانت فيلم "نار الشوق" (١٩٧٠). ففي هذا الفيلم قدم فيلمًا من نوعية أفلام "قصة الحي الغربي" و"سيدتي الجميلة" مدة الفيلم تقترب من الساعتين والنصف. استمتع من شاهدها بما يقرب من عشر فقرات ما بين أغان واستعراضات. يعتبر هذا الفيلم أروع أفلام صباح على الإطلاق مع رشدي أباظة وحمدي غيث، ويقدم محمد سالم في هذا الفيلم لأول مرة في السينما المصرية هويدا وحسين فهمي ووديع الصافي، ويجمع محمد سالم بين الرقص الشرقي والرقص الشعبي مع أبطال الكوميديا عبد المنعم إبراهيم وحسن مصطفى وفيفي يوسف وسمير غانم.

ونختم هذا الفصل بمخرج درس الهندسة ونبغ في الموسيقى وتألق في كتابة السيناريو والحوار قبل أن يتحول للإخراج.. إنه حسين حلمي المهندس.. لقد أخرج عام ١٩٦١ فيلمًا غنائيًا هو فيلم "أنا وبناتي" فيلم يعتمد على قصة تحكي عن الرجل زكي رستم وبناته الأربع (زهرة العلا – ناهد شريف – آمال فريد – فايزة أحمد) وكيف تحول بيت العز حيث حياة الراحة والهدوء التي كانت تعيشها الأسرة بعد إحالة والدهن إلى المعاش إلى بيت الشقاء. ومن خلال أسلوب جديد في الإخراج السينمائي، قدم لنا حسين حلمي المهندس حياة الهدوء وحياة الشقاء.

الهدوء تمثل في أغنية "بيت العز يا بيتنا" والأب يجلس أمام المائدة وحوله بناته وهن يغنين وهو سعيد معهن ويقدم لهن حبات العنب في أفواههن، والفرحة تتمثل في هذا التجمع الدافئ وهن يضربن بأرجلهن ويصفقن بأيديهن، أغنية رائعة تعبر عن الحياة التي تعيشها كثير من الأسر المصرية المتوسطة.

وفجأة تعصف الحوادث بهدوء الأسرة واستقرارها، وينقلب الهناء إلى شقاء، ترك الأب البيت وراح يهيم في الشوارع يبيع أوراق اليانصيب، أما البنات فقد تفرقن..

إحداهن ضلت طريقها وراحت تهيم هي الأخرى في الشوارع تبحث عن الملاذ، وأختها الكبرى من خلال ميكروفون الإذاعة تستنجد بالأب قائلة "تعالالي يا با".. والأختان الباقيتان أسقط في أيديهما ولا تعرفان ماذا تفعلان.

وتمثل أغنية "تعالالى يا با" قصة أغنية فيلمية والتي عرفت بعد ذلك بالفيديو كليب، حيث الإيقاع السريع للأحداث. لم نر وجه المطربة فايزة أحمد إلا في لقطات قليلة، أما بقية اللقطات وباستخدام الإيقاع السريع المتتالي تتجول الكاميرا في الشوارع، تركز على الأب الذي خرج يبحث عن لقمة عيشه، والابنة التي ضلت طريقها فهامت في الشوارع.. متمسكة بورقة التوت التي تستر عورتها تبحث عن القشة التي تنقذها قبل أن تسقط ورقة التوت. ويزداد إيقاع الأغنية وكثرة اللقطات حتى تنتهي رحلة البحث عندما يصطدم الأب والابنة وهما يجدان نفسيهما وجهًا لوجه على أحد الأرصفة.

إن أغنية "بيت العز" وأغنية "تعالالي يا با" تعتبران من العلامات البارزة في الأغاني السينمائية على الرغم من أنهما قدمتا في عام ١٩٦١ أي إن تأثير التليفزيون على الأغنية لم يكن قد ظهر بعد.

العمالقة يخرجون أفلامًا غنائية

أما العمالقة فهم صلاح أبو سيف - يوسف شاهين - حسين كمال.. هكذا وضعوا حسب أقدميتهم في العمل السينمائي.

صلاح أبو سيف بدأ حياته كمخرج سينمائي عام ١٩٤٦ بفيلم "دايمًا في قلبي" ثم اشتهر بأفلامه الواقعية مثل فيلم "لك يوم يا ظالم" (١٩٥١) وفيلم "الأسطى حسن" (١٩٥٣) وفيلم "الفتوة" (١٩٥٧) وفيلم "بين السماء والأرض" (١٩٥٩) وفيلم "بداية ونهاية" (١٩٦٠). وصلاح أبو سيف هو الذي شجع نجيب محفوظ أن يكتب السيناريو، حتى صار الفيلم الواقعي يرتبط "بصلاح أبو سيف" مع احترامنا الكامل لكمال سليم صاحب أول فيلم مصري واقعي وهو "العزيمة" (١٩٣٩) لأنه لم يعمر طويلاً.

صلاح أبو سيف قدم عدة أفلام غنائية أحدها فيلم رومانسي وهو "الوسادة الخالية" (١٩٥٧) حيث شاركت عبد الحليم حافظ البطولة لبنى عبد العزيز، وكان صلاح أبو سيف أمينًا في نقل رومانسية إحسان عبد القدوس إلى الشاشة، وتألق عبد الحليم حافظ كممثل وأظهر كل المشاعر التي أراد أن يقولها إحسان عبد القدوس بأن الحب الأول وَهْم، ولتصل قامته في التمثيل إلى قامة زهرة العلا وعمر الحريري وعبد الوارث عسر وأحمد رمزي وعبد المنعم إبراهيم.. ويقدم لنا صلاح أبو سيف مجموعة من الأغنيات الرومانسية مثل أغنية "في يوم من الأيام" وأغنية "تخونوه" مع تقديمه أغنية خفيفة تعبر عن مرح الشباب وإحساس شاب بالحب لأول مرة وهي أغنية "أول مرة".

ثم يقدم لنا صلاح أبو سيف فيلمًا واقعيًا لشادية مع أحمد مظهر وعمر الشريف وهو فيلم "لوعة الحب" (١٩٦٠)، حيث سائق القطار أحمد مظهر الذي يتزوج الفتاة الرقيقة (شادية)، ولكن معاملته الجافة تجعلها تحاول التعلق بمساعد زوجها (عمر الشريف)، ولكن المساعد يرفض أن يهدم السعادة الزوجية فيقرر الانسحاب وترك عمله في القاهرة والرحيل إلى أسيوط. في هذا الفيلم نجد صلاح أبو سيف يتألق في تصوير واقعية عالم العمال، حتى أغاني الفيلم لم تؤثر في الأحداث بل ساعدت على تصوير العالم الذي تدور فيه الأحداث.

يوسف شاهين، طراز خاص من المخرجين، له فكره في أفلامه التي لا يفهمها الكثيرون. ومع ذلك قدم فيلمين غنائيين لفريد الأطرش وشادية.."ودعت حبك" (١٩٥٦) و"إنت حبيبي" (١٩٥٧). لم يحقق فيلم "ودعت حبك" النجاح المطلوب منه لعدة أسباب منها الجو الكئيب الذي تدور فيه أحداث الفيلم وتنتهي بموت البطل، وهو ما لم يحدث في كل أفلام فريد الأطرش، وأنه أيضًا عرض يوم الاثنين ١٩٥٦/١٠/٢٩ وهو نفس اليوم الذي حدث فيه العدوان الثلاثي على مصر، وتوقف العرض الأول للفيلم من أول يوم، والمعروف أن العرض الأول يحدد نجاح الفيلم في عروضه الثانية.

أما الفيلم الثاني فكان خفيفًا وهو فيلم "إنت حبيبي" (١٩٥٧)، وقد قدم إسماعيل يس قصة الفيلم كمسرحية افتتح بها فرقته المسرحية عام ١٩٥٤ وهي مسرحية "حبيبي

كوكو".. وفي هذا الفيلم قدم لنا يوسف شاهين فيلماً استعراضياً من أفلام فريد الأطرش التي تعتمد على المطرب والمطربة والراقصة وصديق البطل الكوميدي والغريم.. فريد الأطرش - شادية - هند رستم كراقصة - عبد المنعم إبراهيم كصديق للبطل - عبد السلام النابلسي كغريم للبطل، ولكن يوسف شاهين لم يملأ فيلمه بالاستعراضات والرقصات، حتى أن هند رستم لم ترتد بدلة الرقص الشرقية العارية، بل كانت ترقص بجلباب أو بفستان، وتنجح أغاني الفيلم. مثل أغنية "يا سلام على حبي" دويتو به خفة دم بين شادية وفريد الأطرش.. ثم أغنية "يا مقبِّل يوم وليلة" في القطار وهند رستم ترقص على صوت فريد الأطرش وهو يغني، بينما الاستعراض تمثل في الزفاف الصعيدي عندما غنى فريد وشادية "زينة" ورقصت معهما هند رستم.

ونأتي إلى ثالث الثلاثة.. إنه حسين كمال الذي انتقل من التليفزيون إلى السينما وبهر المشاهدين ولجان التحكيم بفيلمه "البوسطجي" (١٩٦٨) قصة يحيى حقي أول فيلم مصري لا يلتقي البطل مع البطلة في لقطة واحدة، الفيلم الذي حصد جوائز الإنتاج والإخراج والتصوير والتمثيل والقصة والسيناريو. إنه تركيبة جديدة ومدرسة جديدة.

وقبل أن يهدأ الحديث عن "فيلم البوسطجي" إذا به يقدم فيلم "شيء من الخوف" (١٩٦٩). القصة هذه المرة لثروت أباظة، لم يحاول أن يتدخل في القصة بل أعطى ملاحظاته للسيناريست صبري عزت، كما أعطى ملاحظاته عن فيلم "البوسطجي" للسيناريست صبري موسى. ويدهش الناس أنه حوّل المطربة الكبيرة شادية إلى ممثلة عظيمة لم تغن ولو أغنية واحدة من الفيلم، تفوق على نفسه وعلى الجميع في إخراجه لمشهد ثورة القرية وإلقائها النار على بيت عتريس الذي لعبه باتقان محمود مرسي. مشهد سبق أن قدمه العظيم يوسف شاهين في فيلم "صراع في الوادي" (١٩٥٤).. والمقارنة لم تعط التفوق لأحدهما، فكل منهما أخرج تلك المشاهد بطريقته الخاصة التي بهرت المشاهدين، ولكن تفوق حسين كمال ظهر عند حمل أهل القرية قتيلهم على أيديهم يصيحون وراء كبيرهم (يحيى شاهين) الذي يقول "جواز عتريس من

فؤادة باطل" وأهل القرية يرددون وهم يحملون المشاعل باطل.. باطل.. باطل..
وكأنهم يكبرون.

وبينما فيلم "شيء من الخوف" يعرض بسينما ريفولي، كان فيلم "أبي فوق الشجرة" يعرض بدار سينما ديانا.. فالفيلم الأول بدأ عرضه يوم ٣/٢/١٩٦٩ .بينما عرض فيلم "أبي فوق الشجرة" يوم ١٧/٢/١٩٦٩، والفيلم مأخوذ عن قصة إحسان عبد القدوس، وترك حسين كمال مهمة السيناريو لإحسان عبد القدوس وسعد الدين وهبة ويوسف فرنسيس بعد أن أعطى ملاحظاته. واكتفى بالإخراج. وفيلم "أبي فوق الشجرة" تجاوزت مدة عرضه الساعتين والنصف بطولة عبد الحليم حافظ ونادية لطفي وميرفت أمين مع عماد حمدي وفاروق يوسف وفتحي عبد الستار وقيس عبد الفتاح من الشباب وناهد سمير وصلاح ذهني ونبيلة السيد وأميرة.

الفيلم به خمس أغنيات.."الهوى هوايا" – "جانا الهوى" – يا خلي القلب" – أحضان الحبايب" – واستعراض "قاضي البلاج" الذي امتدت مدة عرضه على الشاشة إلى ١٤ دقيقة – جانا الهوى ١١ دقيقة – أحضان الحبايب ١٥ دقيقة – يا خلي القلب ١٠ دقائق – الهوى هوايا ٧ دقائق.. مجموع الأغاني أقل من ساعة بينما طول الفيلم تقريبًا ١٦٥ دقيقة.. أي أن مدة التمثيل تقترب من الساعتين.. وليس هذا فقط فإخراج الأغنيات شكل جديد في إخراج الأغاني السينمائية. خذ مثلاً أغنية "يا خلي القلب" التي كان يتخيل فيها عبد الحليم حافظ صعوده فوق السحاب حيث يلتقي مع محبوبته، ويتفاعل المشاهدون مع الموقف وهم يحصون عدد القبلات.. "أحضان الحبايب" وهو يندم على فعلته.. وذكريات الصيف الجميل مع الشلة تتوالى مع الغناء. ونأتي إلى أهم أغنيات الفيلم استعراض "قاضي البلاج"، إنه استعراض شبابي جميل يحكي مرح الشباب ولهوهم واستمتاعهم بالصيف. ومن يشاهد الاستعراض سيعرف كيف تصرف حسين كمال في إظهار عبد الحليم حافظ وهو يرتدي المايوه دون أن يظهر آثار العمليات الجراحية الكثيرة في بطنه.

ويمتد عرض فيلم "أبي فوق الشجرة" ٣٧ أسبوعًا حتي يوقف بقرار وزاري من الوزير يوسف السباعي وزير الثقافة وقتها الذي حدد أقصي مدة عرض للفيلم الواحد بدار السينما بسبعة عشر أسبوعًا فقط.

ثم يقدم لنا حسين كمال فيلمًا غنائيًا رائعًا هو فيلم "مولد يا دنيا" (١٩٧٥) واكتفى حسين كمال بالإخراج بينما القصة والسيناريو والحوار ليوسف السباعي. مجموعة من شباب إحدى المحافظات كونوا فرقة استعراضية ووجدوا المخرج المتحمس لهم محمود ياسين، بينما بطلة الفيلم هي المطربة الأكاديمية عفاف راضي التي ظهرت لأول وآخر مرة على الشاشة في هذا الفيلم على الرغم من النجاح الذي حققته، وأفراد الفرقة.. لبلبة – حسن السبكي – سعيد صالح – محمد نجم ومعهم العجوزان عبد المنعم مدبولي وحامد مرسي، بينما لعب دور الشر توفيق الدقن الذي حاول أن يقاوم نشاط الفرقة، ولكن النجاح الذي حققته الفرقة جعله ينضم إلى مجموعة الشباب وهو يغني للدنيا ويتساءل لماذا يكرهون الدنيا.

في فيلم "مولد يا دنيا" لم نجد بطلاً واحدًا، بل كان الكل أبطالاً.. وعلى الرغم من الاستعراضات التي امتلأ بها الفيلم إلا أنها كانت استعراضات جديدة على السينما المصرية.. عفاف راضي وهي تغني للحصان شنكل قائلة له "يهديك يرضيك". الفرقة تمشي في طابور طويل على الجسر وهي تغني، ثم نأتي إلى أغنية مهمة هي "زمان يا صبر طيب"، لم يؤدها مطرب أو مطربة والفيلم مليء بأكثر من واحد وواحدة منهم، بل أداها الفنان العظيم "عبد المنعم مدبولي"، إنه هنا لا يقف على مسرح ولا يرتدي بدلة، إنما بفانلته الداخلية في الإسطبل وهو يشكو ما حدث ولكنه يتمسك بالصبر. صورة غنائية رائعة لفنان لا يملك موهبة الغناء، بل لديه عظمة الأداء.. وهو يترحم على المجد الذي ولى.

ويبدو أن فيلم "مولد يا دنيا" كان مسك الختام لرحلة طويلة من أفلام غنائية عشنا وما زلنا مع أغانيها واستعراضاتها الرائعة. أما بعد ذلك فتحولت الأمور إلى مولد حقيقي واختلط الحابل بالنابل واختفت الأصوات الجميلة والاستعراضات الراقية.

خـــاتمـــة

موجة الأفلام الفكاهية البديلة للأفلام الغنائية والاستعراضية

مَوْلد هذه النوعية من الأفلام كان بعد عام ١٩٦٢. ففي ذلك العام بدأت فرق التليفزيون المسرحية نشاطها، وشاهدت هذه الفرق مولد مجموعة جديدة من الشباب الواعد، منهم عادل إمام وشويكار وسعيد صالح، بالإضافة إلى الشهرة التي حققها نجوم لم تكن لهم شهرة كبيرة أمثال فؤاد المهندس ومحمد عوض ومحمد رضا ونبيلة السيد وغيرهم. وكان زعيم كل هؤلاء الفنان عبد المنعم مدبولي الذي ابتكر المدبوليزم الذي يعتمد على الفارس الضاحك.. كما شهدت نفس الفترة مولد ثلاثي أضواء المسرح جورج سيدهم والضيف أحمد وسمير غانم بالاسكتشات الخفيفة التي يقدمونها في التليفزيون والتي حققت نجاحًا كبيرًا فانتقلت إلى المسرح ثم إلى السينما، تمامًا كما حدث مع نجوم ساعة لقلبك الذين جذبتهم أضواء السينما.. فوجدنا ثلاثي أضواء المسرح يشاركون في أكثر من فيلم سينمائي يقدمون هذه الاسكتشات بدءًا من فيلم "القاهرة في الليل" وفيلم "منتهى الفرح" اللذين عرضا عام ١٩٦٣. كما أنه أمام النجاح الساحق لمسرحيات الفارس التي كانت تقدمها فرق التليفزيون المسرحية، انتقلت هذه المسرحيات إلى السينما بدءًا من مسرحية "أنا وهو وهي" التي تحولت إلى فيلم يحمل نفس الاسم عام ١٩٦٤.. كما أن نجاح نجوم التليفزيون جعلهم ينتقلون إلى الإذاعة ليقدموا مسلسلات شهر رمضان.. كمسلسل "أشجع رجل في العالم" بطولة أمين الهنيدي وشويكار وعبد المنعم مدبولي ومحمد رضا، و"العتبة جزاز" و"انت اللي قتلت بابايا" و"شنبو في المصيدة" بطولة فؤاد المهندس وشويكار. وفي هذه المسلسلات كانت المقدمة غنائية لبطلي المسلسل فؤاد المهندس وشويكار.. ولقد حققت مقدمات هذه المسلسلات نجاحًا منقطع النظير، ربما فاق نجاح المسلسل نفسه، ونفس الشيء حدث مع الثنائي أمين الهنيدي وصفاء أبو السعود، لذلك انتقلت هذه المسلسلات وأغانيها إلى السينما.

دخل المسرح ليستغل هذا النجاح، فوجدنا فؤاد المهندس وشويكار يقدمان بعض الفقرات الغنائية التي تعتمد على خفة دم الاثنين، حتى أن محمد عبد الوهاب لحن للاثنين دويتو "حضرتنا عظمتنا" في مسرحية "أنا وهو وسموه".

وكانت مسرحية "سيدتي الجميلة" التي قدمت عام ١٩٦٨ بطولة فؤاد المهندس وشويكار أنجح المسرحيات الموسيقية التي قُدمت من هذا النوع، وحققت المسرحية نجاحًا فاق التوقعات خاصة الأداء الغنائي الذي شارك فيه فؤاد المهندس وشويكار مع أبطال المسرحية، وكعادة المصريين تم استثمار النجاح في أكثر من عمل، لذلك وجدنا هذه الموجة تنتشر في كثير من المسرحيات، ووجدتها السينما فرصة كي تعوّض قلة الأفلام الغنائية نظرًا لندرة الأصوات الغنائية، واتجاه الناس للإقبال على أفلام لا مضمون لها حتى ينسوا ما حدث عام ١٩٦٧، وبسرعة شديدة انتشرت هذه الموجة إلى الجميع وصار الكل يغني، فالمسألة في نظرهم أداء مضحك ودندنة. ووجدنا السيد زيان يغني. محمد رضا يغني، سعيد صالح يغني، المنتصر بالله يغني، وعرفت السينما المصرية موجة من الأفلام الفكاهية المليئة بالأداء الفكاهي الغنائي والذي يصحبه فرق الرقص الشعبي. ومع عدم فهم الناس لما حدث لمصر مما أدى إلى النكسة، أيضًا صارت الأفلام التي من هذه النوعية لا مفهوم لها سوى الإضحاك والرقص.

وهكذا عرفت السينما المصرية نوعية جديدة من الأفلام لم نكن نعرفها من قبل.. مثل "أشجع راجل في العالم" لشويكار وأمين الهنيدي و"الراجل دا حيجنني" و"مطاردة غرامية" و"عالم مضحك جدًا" و"مراتي مجنونة مجنونة" و"العتبة جزاز" و"إنت اللي قتلت بابايا" و"أخطر رجل في العالم" و"عودة أخطر رجل في العالم" و"شنبو في المصيدة"، وكل هذه الأفلام للثنائي فؤاد وشويكار ومعظمها مأخوذ عن مسلسلات إذاعية أو مسرحيات. كما شاهدنا "رضا بوند" لمحمد رضا وصفاء أبو السعود و"رحلة العجائب" و"حواء والقرد" لمحمد عوض.. وغيرها.

وهذه النوعية من الأفلام على الرغم من انتشارها لا يمكن إدراجها تحت تصنيف الأفلام الغنائية أو الأفلام الاستعراضية، ولكن لرخص تكلفتها وإقبال الجمهور على هذه النوعية من الأفلام، راجت وانتشرت وصارت البديل للأفلام الغنائية، بل كانت من أسباب غروب الأفلام الغنائية في السينما المصرية.

السرد في السينما المصرية

(١٩٥٢ - ١٩٧٠)

محسن ويفي

(١)

رغم سيادة الميلودراما وكوميديا الفارس على مجمل إنتاج السينما المصرية، حتى أنه "خلال الفترة منذ عام ١٩٢٧ وحتى نهاية عام ١٩٤٤ ومن بين الأفلام المنتجة والتي يصل عددها إلى ١٨٠ فيلمًا تشتمل على ١٣٥ فيلمًا ميلودراميًا و٤٥ فيلمًا كوميديًا، وتدور موضوعات أحد عشر فيلمًا حول رجل تتنازعه امرأتان وتدور موضوعات خمسة عشر فيلمًا حول امرأة يتنازعها رجلان، أما الأماكن التي يحددها أحمد بدرخان فهي الأماكن التي دارت فيها معظم هذه الأفلام بالإضافة إلى الصحراء ومغامرات البدو[١]. إلا أن بعض المخرجين وداخل هذه التقاليد الجامدة والتي احترمها الكل (صناع السينما، الناقد، المتفرج) قد حاولوا الخروج من أسر هذه القيود الفنية التي طبعت السينما المصرية بها وهي حتى إذا استعارت بعض أفلامها من الأدب العالمي (الروسي والفرنسي والأمريكي سواء كان مسرحًا أو رواية) إلا أنها تعود وتدخله ضمن طابعها المحدد للسرد. حاول هذا البعض وعلى فترات متباعدة التعامل مع المنجز السينمائي باعتباره فنًا وليس صنعة فقط ضمن مصنع الأحلام الكبيرة لصناعة تزيد على مائة عام، يستطيع أن يعكس ظروفه التاريخية الخاصة وأن يكسب فيلمه طعمًا ذاتيًا خاصًا في آن واحد، فانبثقت محاولات عديدة للواقعية في السينما المصرية، كانت هذه المحاولات صعبة ضد تيار جارف من الموروث القائم المتفق عليه والذي مثل ما يشبه الذائقة

(١) د. محمد كامل القليوبي: أساطير جديدة في سينما قديمة السينما المصرية (١٩٣٥- ١٩٥٢) ضمن كتاب السينما المصرية التأصيل والانتشار ١٩٣٥-١٩٥٢ (حلقة بحثية - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٩).

السينمائية، أو الحساسية السينمائية. بين ثالوث طاغ (صناع الفيلم، الناقد، المتفرج) يبين ضمن عقده غير المكتوب، ما يتم التطرق إليه سينمائيًا وما لا يتم الدخول أو الولوج فيه خاصة ضمن شروط رقابية صارمة لا تعرف الرحمة أو الشفقة، وكيفية - وهذا هو المهم - التعبير عنه وأدوات السرد المستخدمة في ذلك، لذا ظهرت الواقعية هذه مرتجفة ومترددة وخجولة في محاولات كمال سليم في العزيمة ١٩٣٩ وبجهد كامل التلمساني ووعيه الفني والسينمائي والسياسي الناضج في السوق السوداء - ١٩٤٥ - وبهذا القدر من الصدق الفني في محاولة "لاشين" لفريتز كرامب، وهذه الجدية في فيلمي العامل (١٩٤٣) والنائب العام (١٩٤٦) لأحمد كامل مرسي حتى ولو اتصفا بنزعة أخلاقية متماسة مع السينما السائدة، وإن بلغت الواقعية أفقًا رحبًا بعد ١٩٥٢ في بعض أفلام صلاح أبو سيف، توفيق صالح، يوسف شاهين، عاطف سالم، هنري بركات، كمال الشيخ، نقول بعض أفلامهم "وليس "كل" أفلامهم بطبيعة الحال. وسوف نقترب من هذه (الواقعية)، من زاوية تطور السرد السينمائي وأدوات الصياغة السينمائية ابتداء من ١٩٥٢ وما بعدها، وإن كنا لن نقف عند كل محاولة في ذاتها إلا باعتبارها جزءًا من محاولات هذا التطور في السرد السينمائي.

(٢)

العزيمة ومحاولة الخروج

أدى اعتماد السينما المصرية على الفن الشعبي وتطويرها لأنماط المسرح الشعبي وللميلودراما إلى أن تجتذب قطاعات واسعة من الجماهير، لا من الطبقات الشعبية فحسب وإنما أيضًا بنسبة كبيرة من الشرائح الوسطى من المجتمع، ولقد واكب ذلك في نفس الوقت في بداية الثلاثينيات انصراف تدريجي عن المسرح النظامي وصل إلى قمته

في منتصف الثلاثينيات[٢]..... وفي نفس الوقت ومع إنشاء استوديو مصر الذي افتتح في ٢٧ أكتوبر ١٩٣٧ مجهزًا تجهيزًا جيدًا من ناحية المعدات والمعامل والاستديوهات كمشروع استثماري ضخم في صناعة السينما في مصر، أدت كل هذه العوامل إلى تغير كبير في النظر إلى السينما المصرية[٣].

وفي هذا الإطار ذاته دعا كمال سليم عام ١٩٣٤ إلى ضرورة توجه جديد تجاه السينما والخروج من تلك الدوائر الضيقة التي حصرت، أو حوصرت فيها السينما، فيكتب في مجلة الفجر تحت عنوان "الدعاية والسينما" قائلاً: "إن الدعاية الاجتماعية مثلاً ساعدت كاتب السيناريو على الخروج من الدائرة الضيقة التي كان يكتب فيها، فبعد أن كان يقدم قصة مبتذلة عن الجنس لا لتبحث فيه ولكن لتثير أحط الشهوات، وهذه إرادة المالي الذي يمول الفيلم ليضمن الحصول على أكبر ربح ممكن، أصبح يبحث في نواح جوهرية متعددة لحل مشكلات المجتمع، وبذلك ارتفع مستوى تأليفه كما أنه سما بالشعب وغذّاه بأفكار مفيدة. والآن كلمة صغيرة لشركات السينما في مصر: آمل أن تعيروا الدعاية قليلاً من اهتمامكم، وأن تقدموا ضمن ما تقدمون من أفلامكم أفلامًا تعالج عيوبنا الاجتماعية وتحوي موضوعات شيقة وطريفة في آن واحد، وأظن أن هذا أجدى عليكم وعلى الجمهور من فيلم يطلق فيه البخور لإحياء الموتى".

جاء فيلم العزيمة إذن في سياق تلك النظرة المختلفة ولا أقوال النقيضة عما هو سائد ومحاولة التأكيد على الدعاية الاجتماعية (أي الأفكار الاجتماعية ومحاولة الدخول في موضوعات حقيقية تهم السواد الأكبر من جمهور السينما)، كما يكتب كمال سليم الذي من الواضح أنه بجانب ذلك قد "ضاق أيضًا بتلك القيود الصارمة التي تحاصر الفردية (البرجوازية) وتعكس ضيقًا بتقاليد العلاقات العضوية، فلم تعد أفكاره متلائمة معها ولم تعد عواطفه تستجيب لها"[٤].

---

(٢) أساطير جديدة في سينما قديمة – السينما المصرية (١٩٣٥-١٩٥٢)، محمد كمال القليوبي (ص ٥١)

(٣) نفس المصدر – كامل القليوبي.

(٤) إبراهيم فتحي – مصدر سابق.

في العزيمة كما "في الواقعية منذ نشأتها تعتبر الزمن بعداً حاسماً وتعتبره القوة المشكلة للتاريخ الفردي والجمعي للإنسان(٥). وذلك بدلاً من تصوير الحياة من خلال المعنى الجوهري والقيم الخالدة كما سبق وذكرنا، فالفيلم يحكي حكاية من خلال زمن معين وفي مكان معين، وكان سريان الزمن فيه يأتي من خلال الخبرة المباشرة للحياة اليومية في تفرعاتها ومساربها يومًا بعد يوم كما يقدم حبكة ذات طابع طازج تعتمد على حداثة ومعاصرة والدوافع الخاصة بالشخصية هي محاولة الارتقاء الاجتماعي المشروع بناء على تفوق علمي ودوافع عاطفية تحتل درجة موازية وتسير قدمًا مع استقامة الشخصية والتي هي شخصية عادية بعيداً عن بطولات رفيعة متعالية عن المكان وزمنها الخاص. (على النحو الذي قد نجده في بعض ميلودرامات يوسف وهبي مثلاً).

ونحن هنا لسنا بصدد تحليل فيلم "العزيمة" تحليلاً تفصيليًا لكننا نود أن نشير إلى المكان – الحارة بشكل أساسي – فهو لم يكن مجرد خلفية للشخصيات وللحدث وإنما صار هناك تمثيل موحد للمكان من جانب وأحد تسوده وجهة نظر واحدة تجعلنا نحن المشاهدين ندرك أجزاء الموقع (الحارة) في انطباع موحد يسري في العمل بأكمله، ويقوم على التزامن كما صار المكان نسقيًا وليس متجمعًا من تراكم أجزاء وأصبحت أجزاؤه متصلة متجانسة، كما يلح على ذلك أرنولد هاوز في (الفن والمجتمع عبر التاريخ الجزء الأول) وواقعية المكان حيث إنه قد صار جزءاً أساسيًا في سرد الحكاية، كما أنه قد أثر (سلبًا أحيانًا وإيجابًا) في حركة الشخصية وعلاقتها بتطور الحبكة ذاتها، فالحارة ليست لوحة من الطبيعة الميتة وإنما هي إذا جاز القول من لحم ودم، وهي ساحة للتآلف كما أنها ساحة للصراع الحي، وتلوين الحارة في المكان من خلال الأزمنة المختلفة لها (حياة كل يوم، الأزمنة الخاصة في رمضان، والأعياد والأحزان والأفراح ونور وظلال الدرابزين الذي يتحول إلى منظر للعشق واللوعة، أضفى عليها حيوية وطزاجة وفاعلية ربما لن تشاهدها إلا عند صلاح أبو سيف في "بداية ونهاية" في الستينات).

---

(٥) إبراهيم فتحي – مصدر سابق.

كما أن المكان يتميز بتتابعه وعمقه في المنظر السينمائي عند كمال سليم، فهو يتمتع بحضور درامي فاعل (باستخدام عناصر التصوير - أحجام اللقطات وزوايا التصوير مع الضوء والظل وطريقة قطع تحافظ على قدر كبير من التلاؤم الإيقاعي الخارجي، والداخلي وخلال العمل السينمائي بأكمله.

المكان إذن عنصر أساسي في هذا السرد وشخصية أساسية ربما تبدو - لكل ما سبق- أهم من شخصية (سي محمد) - حسين صدقي - بطل العمل ذاته!.

فرغم واقعية المكان (الذي لا يتأسس داخل السرد من مجرد المشابهة الخارجية للمكان في الواقع!) إلا أن سي محمد يذكرنا بشخصيات السينما السائدة من حيث أنها بلا تلاوين درامية أو تنويعات نفسية داخلية وإنما هي أقرب إلى النمط، وصحيح أنه يتحرك داخل أحداث يحددها زمان ومكان وظروف تاريخية محددة إلا أن هذه الأحداث وتغيرها تكاد لا تؤثر فيه ولا تغيره أو حتى تهز في رأسه شعرة! كما يقولون، وهو بلا داخل وإنما هو والشخصيات الأخرى تفيض للخارج، ويحث صناع الفيلم الجمهور إلى حد كبير وأغلبه من البرجوازية الصغيرة، والبرجوازية جمهور سينما تلك الأيام، على التعاطف معه فهو حامل قيم ذلك العالم الفني، ولا يخدش حياءه بطبيعة الحال، اللجوء إلى "نزيه" باشا لمساعدته في ذلك المشروع الخاص (هل هو خاص وفردي أم عام بالحث على تعاطف الجمهور ذي الطبيعة الواحدة (رغم التنوع) كما أن تفاعله بالتآلف من جهة والصراع (المعلم العتر- نقيض سي محمد) من جهة أخرى رغم أنه لا يمثل نقيضًا طبقيًا بطبيعة الحال، فإذا أضفنا أن الباشا "نزيه" وصارم متعاطف مع "سي محمد" بينما يحمل عداء لنجله المستهتر وأصدقائه في البداية، كل ذلك يحمل بصمات من السرد السينمائي ومنطقه الفكري واتجاهه العام والذي حاول كمال سليم وفي حدود وعيه الفني أن يجري معه نوعًا من السجال الفني لا من أجل هزيمته وإنما من أجل التعايش معه والارتقاء به.

ولكننا قبل أن نترك العزيمة لا بد من الإشارة إلى أن تتابع اللقطات والمشاهد بالتعاقب المعتمد على التزامن والتجاور وحضور (اللحظة الحاضرة) الفعالة من خلال اللقطة وتتابعها قد أضفى حيوية بالاستعانة باللقطات التوثيقية (الجرائد) مثالاً،

وهذه الكفاءة العالية في ضبط استخدام الزمن عبر الاستبعاد (الحذف) الزمني من ناحية أو التطويل الزمني من ناحية أخرى لبعض الأحداث، (غياب نزيه باشا) لعمله في الخارج - ورجوعه وقد تغير ما تم الاتفاق عليه مع البطل وابنه - أو الاستعداد لمشهد الزواج بلقطات مطولة متوازية ذات إيقاع منضبط، وحيوية لقطات الزفاف ذاتها - كل ذلك رغم الاختزال الزمني أو التطويل (الدرامي المحسوب)، إلا أن الإيقاع الخاص بالسرد المخطط له أن يسير في خط مستقيم حتى النهاية قد أغنى حبكة الفيلم بتناغمه وتناسقه داخل وحدة واحدة رغم الاختلاف والتنوع.

كانت بواكير الواقعية بطبيعة الحال ممتزجة بعناصر وتقنيات سرد ميلودرامي سائد، مثل تنميط الشخصيات (وخاصة "سي محمد" كما أسلفنا القول) الأغاني المعطلة لزمنية السرد وتدفقه الحيوي والتي لا يكاد فيلم مصري أن يخلو منها هي والرقصات حتى في مراحل تاريخية لاحقة مثل الخمسينيات إبان النضج النسبي للواقعية بل إنهما استمرا حتى الآن تقريبًا! والصدفة... إلخ. وكل هذه العوامل المتداخلة من أنواع سرد تمثل القديم المتوازن والجديد الطامح إنما يمكن تفهم أسبابه خاصة إذا علمنا أن الرواية (الواقعية) في مصر -مثلاً- قد اختلط لديها السرد (الواقعي) بأشكال مختلفة من السرد الشفهي والأسطوري والملحمي والشعبي ما قبل الروائي وذلك في بدايات القرن العشرين، واستمرت محاولات الواقعية الروائية حتى الثلاثينيات من القرن العشرين عند عيسى عبيد في رجب أفندي ١٩٢٨ والأطلال (١٩٣١) وطاهر لاشين في حواء بلا آدم ١٩٣٤. وحتى توفيق الحكيم في عودة الروح (١٩٣٣)، فما بالنا بأفلام سينمائية تعتمد على دورة رأس المال أثبتت جدواها في سياق سردي وفني يعتمد على الميلودراما والكوميديا وعناصر سينمائية لا تتغير تقريبًا حتى مع ظهور بعض الطامحين من المخرجين الموهوبين الذين يحاولون الخروج عن مصنع الأحلام هذا وتقاليده العتيقة!

واستمرت الواقعية بهذا المعنى في بعض الأفلام وبالذات في تلك المحاولة الطموحة عند كامل التلمساني في فيلمه المميز السوق السوداء -١٩٤٥- والذي لن نتطرق إلى تفاصيل السرد السينمائي لديه لكن ذلك لا يمنع من الإشارة بعجالة إلى أن الشخصيات في عمومها حتى مع فهمنا الخاص لطابع الدراما المتعين ذاك كادت أن تتحول إلى

شخصيات نموذجية ذهنية ذات طابع بليد، تفتقد مقومات الشخصية الروائية بمكوناتها النفسية والجسمية والاجتماعية، وأن تتحول الحارة إلى رسم تبسيطي لخريطة الصراع الطبقي المفترض (الواقع بالفعل خارج الكادر السينمائي) وكاد التكثيف أن يصل إلى حده الأقصى بافتقار دراما الفيلم وسياقها السينمائي للتلاوين السينمائية التي تجد مصادر وجودها داخل وعي شخصيات متدفقة بالدماء الحية وعطر الفن الخاص، وقد حاول مخرجنا أن يخرج كثيراً من جفاف وقائع الحارة وهمها الأساسي بالأغاني (سواء العاطفية أو الوطنية التي تمجد الوطن والملك أو بابتهالات دينية وهي كلها أغانٍ رقيقة وذات حس شجي أخاذ وأغلبها من تأليف المبدع الشعبي بيرم التونسي). إلا أنها في العموم إما خارج الحدث الإنساني معطلة لتدفق السرد (حتى إذا كان يتسم بالعرج أحيانًا)، أو ينشأ لها موقفًا مفتعلاً، كتبرير لها، مثل خصام نجيه لسي حامد الذي يرفض طلبها بتسمية المولود المنتظر بعد الزواج - الذي لم يتم أصلاً - باسم أخيها المتوفى محمود! وقد يخلق موقفًا يتسم بالتناقض (أغنية المنشد الديني مع رجوع المعلم أبو محمود من سهره الطويل في الكلوب) ولا يستطيع السرد إجمالا أن يستفيد في تطوير الحدث من هذا التناقض (أغلب الظن أن الأغاني بهذا المعنى كانت جزءاً أساسياً من السرد السينمائي في أفلام ذلك الزمان، وفي إطار ذوق وطراز وعي محدد لا يقدر أحد على تجاوزه أو عدم الاستجابة له[٦].

ورغم الطموح - الفكري والفني - لكامل التلمساني والذي يمثل فيلمه علامة واقعية في السياق الذي نحن بصدده إلا أننا لا بد "أن نتساءل: هل استطاع التلمساني أن يعبر عن رؤيته للسوق السوداء من خلال صاحب طابونة وبقال في إحدى الحارات كدلالة على ذلك الجشع، في إطار العلاقات الاجتماعية التي بينها السرد، والتي غيبت عنا الأطراف الكبيرة والأساسية المسئولة عن ذلك الاستغلال، خاصة أن السرد السينمائي لم يستحثنا على اعتبار ما يحدث داخل الحارة كصورة مجازية لما يحدث

(٦) محسن ويفي في دراسته عن مطولة السوق السوداء بعنوان كامل التلمساني فتنة البورجوازية الصغيرة - مجلة الفن السابع - فبراير ١٩٩٩.

في الواقع الاجتماعي خاصة أن هذا الواقع (وروابطه السببية) لا يمكن تكثيفه أو اختزاله إلى هذا التشابه مع ما يحدث في حارة الصورة السينمائية تلك[٧].

واستمرت الواقعية (التقليدية) تلك في أفلام قليلة أخرى ممتزجة بمشاهد ومناظر تارة من الميلودراما وتارة أخرى من الكوميديا (بعضها فارس وبعضها كوميديا الموقف كمشهد الخادم والباشا وزوجته المتعجرفة المتسلطة في فيلم الدكتور) مثل الدكتور (١٩٣٩) لنيازي مصطفى (وسيناريو) كمال سليم حيث يستمر في مشاهد الخيانة والتعاطف مع إرادة المرأة والفقراء بشكل عام). وفيلمي العامل (١٩٤٣) والنائب العام (١٩٤٦) لأحمد كامل مرسي اللذين تجري أحداثهما وسردهما ضمن حبكة ميلودرامية وإن لم يخلوا من انعكاسات واقعية في منطق طرحهما في تلك الفترة حتى إن د/محمد كامل القليوبي يكتب عنها: "وقد تم تناول هذا الموضوع رغم أهميته الشديدة في إطار السينما السائدة وبنفس مواصفاتها".

فمعاناة العمال تعرض بأسلوب ميلودرامي، كما أن الفيلم لا يحمل أي تحريض ضد أصحاب العمل إنما ينبههم لضرورة مراعاة ظروف العمال، وعندما يصبح العامل نفسه صاحب عمل فإنه لا يتغير بتغير مصالحة إنما يظل في إطار النمط الطيب المرسوم مسبقًا كما هو الحال في السينما المصرية... أما فيلم النائب العام فهو يتناول مشكلة التناقض بين القوانين الوضعية والشرائع السماوية وينتهي إلى التوفيق بينهما من خلال قصة ميلودرامية"، ثم يخلص للقول: "وأهم ما يميز فيلم النائب العام هو جدية النقاش الذي أداره الفيلم عن القانون، وهو أمر كان يعد من المحرمات بالنسبة للسينما المصرية في ذلك الوقت"[٨].

---

(٧) محسن ويفي، نفس الدراسة السابقة.

(٨) د. محمد كامل القليوبي (أساطير جديدة في سينما قديمة) ص٥٩، ٦٠ ضمن السينما المصرية التأصيل والانتشار، المجلس الأعلى للثقافة.

والآن وقد سارت السينما المصرية في سياق موضوعنا عن السرد السينمائي في نفس الطريق حتى ولو اكتسب هذا السرد أشكالاً مختلفة من الأبطال العصاميين وزادت جرعة الأفلام ذات الأغاني (والتي يطلق عليها خطأ أفلام غنائية) من مطربين قدامى أو جدد فيما بعد الحرب الثانية، إلا أنها قد استمرت في نفس منوال السرد الميلودرامي الذي قمنا بتناوله حتى ولو زادت وانتعشت هذه السينما من حيث العدد وأصبحت دورة رأس المال أكثر سرعة في الدوران لأسباب تتعلق بانعكاس أزمة هذه الحرب على اقتصادها الذي ارتبط منذ زمن بعجلة التبعية للاقتصاد العالمي.

(٣)

والآن هل يمكننا أن نطرح سؤالاً نراه الآن في وقته: هل تغير السرد السينمائي بمجرد مجيء ١٩٥٢؟ وهل يمثل ذلك التاريخ علامة "فارقة" في طابع هذا السرد وتنوعه وموضوعاته؟ أم ماذا؟

حاولت السينما منذ البداية ممالأة نظام ٢٣ يوليو، حتى قبل أن تتضح الملامح السياسية والاجتماعية له، فتغيرت نهايات بعض الأفلام التي كانت قد أنتجت ولم تعرض بعد (في يوليو ١٩٥٢) ففيلم "نهارك سعيد" الذي يقوم ببطولته منير مراد وشادية ومن إخراج (فطين عبد الوهاب) قد قام بإنشاد أغنية عن الاتحاد والنظام والعمل والتي كانت شعار هذه المرحلة بعد إلغاء الأحزاب وتكوين ما سمي بالاتحاد القومي كتنظيم وحيد لأبناء يوليو ١٩٥٢. كما أن فيلم "عفريت عم عبده" لحسين فوزي (الذي عرض في فبراير ١٩٥٣ أي أقل من ستة أشهر من يوليو ١٩٥٢) يجعل من عفريت عم عبده (السيد بدير) يلقي بخطبة خماسية مفتعلة رغمًا عن سياق الفيلم وحدوتته ومنطقه الخاص حيث قام بتمجيد واضح للثورة، ورجالها ويتكلم بكل أمل وإعزاز، أن الثورة جاءت لتقضي على العهد البائد، عهد الظلم، والفساد، وإنها سوف تطهر الوطن، ويتحدث بطريقته عن المبادئ الستة التي أعلنتها الثورة بالقضاء على

الإقطاع والاستعمار وسيطرة رأس المال، وإقامة جيش قومي سليم وما إليه من بقية مبادئ الثورة[٩].

ثم تم عرض مجموعة أخرى من الأفلام (الوطنية) التي ترفع شعار محاربة الاستعمار والتنديد بالعهد البائد (قبل يوليو) مثل مصطفى كامل نوفمبر ١٩٥٢ لأحمد بدرخان وأرض الأبطال لنيازي مصطفى (١٩٥٣) (أحمد بدرخان) وحكم قراقوش لفطين عبد الوهاب أما الأرض الطيبة لمحمود ذو الفقار وعرض في مايو ١٩٥٤ فموضوعه عن الإصلاح الزراعي، والله معنا ١٩٥٥ لأحمد بدرخان، وبطبيعة الحال فيلم رد قلبي ١٩٥٧ لعز الدين ذو الفقار.

كما استمرت أفلام مقاومة الطغيان والظلم في أفلام أخرى يبدو أن لا صلة لها مباشرة بـ١٩٥٢ وإنما تتناول أحداثها من التاريخ مثل المماليك لعاطف سالم ١٩٦٥، كما تم عرض أمير الدهاء لبركات وثمن الحرية عن قصة لجمال عبد الناصر ومن إخراج نور الدمرداش، والفيلمان تم عرضهما عام ١٩٦٦. وهذه الأفلام في عمومها محاولة لكسب ود الرجال الجدد وحجز نصيب من كعكعتها الذهبية كما وجدها نظام ٢٣ يوليو فرصة أكيدة لتسويق خطابه السياسي المعادي للاستعمار على أكبر قطاع ممكن من الجماهير الغفيرة داخل مصر وخارجها.

عمومًا علاقة السينما بنظام ٢٣ يوليو هو ليس موضوعنا الأساسي الخاص بالسرد السينمائي ولكننا هنا في هذا السياق لا بد أن نشير إلى هذه الخاصية (السمة) بالسينما المصرية والتي بدأت معها منذ ١٩٥٢ وحتى الآن تقريبًا وهي اعتناق الوجهة الرسمية وتناول الموضوعات التي تهم النظام ويثيرها أو يدخل طرفًا أساسيًا فيها ولا تفرق في ذلك بين شعارات النظام وحملاته الإعلامية في مانشيتات صحفه وإعلامه المختلف وما بين سجاله السياسي بين أطرافه وأجنحته المختلفة (فيما عرف بثورة التصحيح والانقلاب على عبد الناصر)، مرورًا بحرب أكتوبر وما تلاها من الانفتاح السعيد... إلخ.

---

(٩) محمود قاسم: الفيلم السياسي في مصر، طبعة مكتبة الأسرة ٢٠٠٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

كل ذلك دون أن تغير هذه الموضوعات الجديدة طـريقة السرد المعتادة وحسب الظرف وبدون جدة - في العموم السائد - وبدون رؤية خاصة بها!

جاءت سنوات الخمسينيات حيث تحتل حساسية الميلودراما والكوميديا مركز السيادة بين صانعي الأفلام وجمهورها الواسع إلا باستثناءات قليلة ومبتورة كما ذكرنا من قبل من واقعية اجتماعية، غير أن هذه الواقعية قد تأكدت وترسخت في كثير من الأفلام طوال الخمسينيات والستينيات، وإن لم يكن لها - رغم ذلك - الغلبة والسيادة، فاستمرار القديم قد سار إلى أبعاد أعمق فلم يقتصر على بعض أفلام مخرجين عرف عنهم ذلك (كمخرج الروائع حسن الإمام مثلاً) بل امتد إلى أفلام مخرجين آخرين سواء هؤلاء الذين عرفوا بالواقعية ويعتبرون آباء (شرعيين) لها كصلاح أبو سيف في أفلام مثل لك يوم يا ظالم والأسطى حسن (١٩٥١) برغم بعض الملامح الطبيعية في الأول وإشارات الاهتمام بالمكان الواقعي في الفيلم الثاني أو حتى في فيلم رسالة من امرأة مجهولة (١٩٦٢) بغنائيته ومبالغاته وتنميط شخصياته والابتعاد عن الفردية، حتى يوسف شاهين الذي وجد في الميلودراما فرصة سانحة لتقديم الميلودي والاستعراضات التي عشقها هناك بأمريكا دون أن يهز السرد السائد ذا الطابع الميلودرامي، وذلك كما في ابن النيل (١٩٥١) والمهرج الكبير وسيدة القطار (١٩٥٢) وبطبيعة الحال يمكن أن نجد ذلك الحس الميلودرامي عند بركات في قلبي على ولدي وحكم الزمان (١٩٥٣) وحتى في موعد غرام (١٩٥٦) وحسن ونعيمة (١٩٥٩) أو إجمالاً عند مخرجين من أمثال يوسف وهبي، حلمي حليم، وعاطف سالم. وإن اختلفت هذه الميلودراما حسب أسلوب كل منهم وفهمه العام للسينما والواقع أيضًا!

كما يمكن أن نلاحظ أن هذه الميلودراما التي لم يفلتها أحد من بين يديه قد ازدادت أيضًا بما سمي بالرومانسية في أفلام مثل إني راحلة (١٩٥٥) وبين الأطلال (١٩٦٢) والشموع السوداء (١٩٦٢) وكلها لعز الدين ذو الفقار، كما اتخذت مثلاً بعض أفلام أكتوبر من هذه الحرب عنصرًا مكملاً لسردها الميلودرامي وكأنها حادثة قدرية أصابت إحدى شخصياتها بالعطب أو الكسر.

(٤)

وهنا يجب أن نستفسر: هل استمرار هذه الحساسية الميلودرامية بمنطقها الخاص وسردها المحدد هو مسألة قدرية رغم اختلاف الظرف التاريخي؟

إن هيمنة نموذج ما أو حساسية معينة لا يعني عدم وجود نماذج أو حساسيات أخرى، فقد رأينا بعض المحاولات الواقعية التي تعكس نموذجا آخر يأخذ في التشابك والتضارب مع نماذج أخرى داخل نفس الفترات التاريخية الواحدة كما رأينا أيضًا تداخلاً بين هذه النماذج أو الحساسيات "فالصراع لا يصل أبدًا إلى منتهاه، فما من نموذج يتحقق في نقائه المثالي، ولن نلتقي بهزيمة ساحقة لنموذج"[١٠].

وإن أحد الأوجه الأساسية للنموذج أو الحساسية هو أنه طريقة للنظر ولرؤية العالم (الواقع). كما إنه يحدد ما الذي تراه السينما في الواقع وما الذي يجب عليها أن لا تراه. كما أن السينما – مثل الأدب – "مؤسسة اجتماعية يتفق فيها المبدع والمتلقي والناقد على احترام قواعد معينة، وعلى إثارة توقعات معينة وإشباعها أو إحباطها"[١١]، وذلك حتى بصرف النظر عن الدور الاجتماعي الثقافي – غالبًا ما يكون معوقًا لمؤسسات رسمية متنوعة أهمها جهاز الرقابة على المصنفات الفنية – كما أن هذا النموذج أو الحساسية له مجموعة من الأدوات الفنية واقتراح بطرق استعمالها ومحاولة تفسير ما تقوم به[١٢].

والخمسينيات والستينيات شهدتا تأكيدًا غير ثابت للميلودراما بأنواعها اجتماعية، أو غنائية، أو استعراضية ومحاولات لتواجد مكثف للواقعية عبر مجموعة من الأفلام العديدة لبعض من المخرجين الذين حاولوا استثمار الواقع الجديد الذي بدأ يجرب بحذر تدعيماته للسينما عبر صندوق دعم السينما وانتهاء بإجراءاته الاقتصادية

(١٠) إبراهيم فتحي، نفس المصدر السابق.
(١١) إبراهيم فتحي، نفس المصدر السابق.
(١٢) إبراهيم فتحي، نفس المصدر السابق، أعلاه، ص٢٨.

الشاملة بتأميم الصناعة كلها تقريبًا باستوديوهاتها ومعاملها ودور العرض المختلفة، كما أن هؤلاء المخرجين وبعضهم كان لتوه عائدًا من دراسته للسينما في الخارج كيوسف شاهين وتوفيق صالح، وآخرين قدموا بعض المحاولات السينمائية (الهجين) الخجولة من خلال استوديو مصر كصلاح أبو يوسف مثلاً، حاول هذا البعض إذن أن يستفيد من إمكانيات الواقع الجديد في مزيج من مشاهداتهم الخاصة للسينما في أوروبا وأمريكا وخاصة تأثرهم مثل توفيق صالح وصلاح أبو سيف بالواقعية الجديدة في إيطاليا. فإذا أضفنا أن محاولات هذا البعض في أفلامهم كانت نقدًا عنيفًا لنظام ما قبل يوليو ١٩٥٢ وهو ما بعث قدرًا من الارتياح والتشجيع والدعاية والحث على استمرارها من قبل رجال ١٩٥٢، في أفلام كثيرة، مثل ريا وسكينة (١٩٥٣) والوحش (١٩٥٤) والفتوة (١٩٥٧) وبداية ونهاية (١٩٦٠) والقاهرة ٣٠ (١٩٦٦) وكلها لصلاح أبو سيف، وصراع في الوادي (١٩٥٤) ليوسف شاهين وصراع الأبطال (١٩٦٢) والمتمردون ويوميات نائب في الأرياف (١٩٦٨) لتوفيق صالح على سبيل المثال لا الحصر.

ترافق مع دخول هؤلاء المخرجين الجدد الذين أنعشوا – مع غيرهم من المخرجين الشبان – السينما المصرية وإمدادها بأنفاس عطرة وروح جدية أن دخل المجال السينمائي مجموعة من الأدباء الراسخين والجدد سواء من خلال محاولاتهم في مجال السيناريو والتعاون مع بعض المخرجين أو عبر رواياتهم التي أمدت السينما بمصدر عميق من مصادر رؤية العالم (الواقع) أو حتى الاستفادة من التأثير المتبادل من تقنيات السينما وأدوات الصياغة الروائية المتطورة، نذكر من هؤلاء الأدباء سعد الدين وهبة، يوسف إدريس ألفريد فرج، لطيفة الزيات، فتحي غانم، وتوفيق الحكيم وعلى رأس هؤلاء جميعًا نجيب محفوظ بطبيعة الحال الذي امتدت علاقته بصلاح أبو سيف من قبل ١٩٥٢ في أفلام مثل (المنتقم ١٩٤٧– مغامرات عنتر وعبلة ١٩٤٧– لك يوم يا ظالم ١٩٥١– ريا وسكينة ١٩٥٣ – الوحش ١٩٥٤ – شباب امرأة ١٩٥٦ – الفتوة ١٩٥٧ – بين السماء والأرض وأنا حرة ١٩٥٩ وحتى المجرم ١٩٧٨)، وذلك غير مشاركاته مع مخرجين آخرين كتوفيق صالح (في درب المهابيل ١٩٥٥ وعاطف سالم في جعلوني مجرمًا ١٩٥٤ النمرود ١٩٥٥) وغيره من المخرجين بحيث سنجد أن أهم أفلام الفترة بل كلاسيكيات الخمسينيات ذاتها ستجد مساهمات نجيب محفوظ فيها واضحة ومحددة.

والإشارة الواضحة المزيدة لهذا الروائي العظيم سببها أن سيد الواقعية الروائية (العربية) عبر تطوراتها المختلفة قد ساهم أيضًا سواء بكتابته المباشرة للسينما أو عبر رواياته الواقعية، في ترسيخ الواقعية السينمائية وبالذات في فترة الخمسينيات. غير أن القول بذلك، يجعلنا نؤكد في ذات الوقت على أن نجيب محفوظ في السينما سواء بكتابته السينمائية المصرية أو حتى بتعامل السينما مع رواياته المختلفة هو أمر مختلف عن نجيب محفوظ الروائي الواقعي ولا تكاد تنسحب هذه التفرقة عليه وحده وإنما تكاد تمثل طبيعة علاقة بين السينما والأدب، فالسينما المصرية بمواصفاتها ونماذجها القياسية (حساسيتها) بالمعني السابق ذكره، دائمًا ما اتخذت من الأدب وغالبًا من جهد الأدباء ما أسهم في تأكيد هذه الحساسية السينمائية وفي خصوصية "وعي وأسلوب" كل مخرج على حدة أيضًا ضمن المسموحات السينمائية العامة لكل مرحلة تاريخية محددة.

(٥)

بدأت واقعية ما بعد ١٩٥٢ بمحاولات تأثير الواقع الاجتماعي وعوامل التنشئة والبيئة وأثرها الفعال على الشخصية السلبية (العنيفة بتطرف أو المجرمة بلغة القانون) والتي لم تولد منذ البدء إلا كغيرها من الشخصيات، إلا أن هناك عوامل (خارجية) أثرت في سلوكها وتصرفاتها وعلاقاتها مع الواقع مما أدى إلى تطورها (المجرم) ومصيرها القاتل، والسينما وهي تتعامل مع هذه التأثيرات الخارجية الضاغطة الثقيلة، لم تلحظ بطبيعة الحال، خاصة مع هذا التراث من التقاليد في تنميط الشخصية، الخبرة الباطنية الناشئة عن تزامن الأحداث وتأثيرها المختلف على الشخصيات المختلفة، لذا جاءت هذه المحاولات السينمائية تتعامل مع الزمن بالمفهوم الخطي المتعاقب باعتباره محطات ووقفات هامة في حياة السرد والشخصية، وعكس هذا الفهم (الخارجي) لأثر الواقع على الشخصية في رسم الشخصيات التي جاء أغلبها وحيد الجانب، بلا تلاوين أو ظلال وذات وعي تكون من الضغط الخارجي عليها بلا فاعلية إنسانية منفتحة على أفق

باحتمالات عديدة، فنحن منذ البداية نعرف مصائر الشخصيات ولكن السرد (التام الصنع) يغيب عنا أو عن الشخصيات المضادة للأبطال معلومات هامة لا تتضح إلا قرب النهاية مما قد يزيد من التشويق والإثارة أو قد يلجأ لفعل التشويق بأفعال موازية أو متزامنة مع فعل البطل ونقيضه الشرير (المتآمر) داخل نقطة متأخرة من السرد. وأغلب هذه الأفلام لا تستطيع الشخصية التي كانت خيرة وتحولت بفعل الظروف أن ترتد مرة أخرى وتعود إلى صوابها، فتأثير الواقع الاجتماعي بمعناه التربوي أحيانًا، وبمعناه الشامل هو نتاج صراع اجتماعي بين الفقراء (الغلابة) والباشوات وبهوات ما قبل ١٩٥٢.

تأتي عوامل التأخير والتقديم في أحداث الحبكة البسيطة الممتدة طوليًا وتبدأ من لحظة حاضرة إلى الأمام إنما تتم بفعل الإثارة والتشويق ما دام أننا قد عرفنا أثر الوقائع الخارجية على الشخصية التي لا تملك من مصيرها شيئًا عبر السرد منذ البداية ولا نحتاج لاكتشاف المعنى أن نعيد قراءة هذا السرد بطريقة عكسية مرة أخرى ولكن من النهاية للبداية!

ويتضح ذلك على نحو جلي في أفلام مثل ريا وسكينة (١٩٥٣) الوحش (١٩٥٤) لصلاح أبو سيف، وجعلوني مجرمًا (١٩٥٤) وإحنا التلامذة (١٩٥٩) لعاطف سالم. وقد نلتقي في نفس الفترة بذات أخرى، هي ذات متعالية على الواقع الذي قد تنتقل إليه أو تضطرها الظروف الاجتماعية أن تقيم داخله فترة، هي شخصيات (متمردة بغير ظلال أو تلوينات تعكس أعماق نفسية أيضًا)، ولكنها تقريبًا، بحكم تكوينها الطبقي (المفارق) الناتج عن تقاليد طبقة اجتماعية ونفسية وبيئية أيضًا فهي شخصيات تنفر (المكان) الذي يحمل علامات عديدة من ضيق الأفق والتعنت اللذين تحملهما شخصيات (ليست فردية) بعبء وثقل التقاليد الاجتماعية للوعي الجمعي، وتصر على تثبيت (الزمان) عند لحظات الماضي الجميل بتقاليده وقواعده التي يحترمها الجميع، وقد يجعل السرد من هذه الشخصية وهي في الأغلب (أنثى) تسير إلى الأمام عبر زمن لا تعبأ به وبمتغيراته ونسبيته المتغيرة، تنتقل من هذا المكان إلى مواقع أخرى،

لا تكاد تتغير تحمل تمردها بين جنباتها متحدية الجميع في تجرد وإطلاق، وقد يقابلها السرد بلحظات تاريخية حاسمة في تاريخ مصر الوطني فتحاول التوافق والتلاؤم والمشاركة عبر علاقة حب عاطفية مع ملتزم سياسي وطني (في أفلام حملت جميعها الطابع الروائي لإحسان عبد القدوس ورؤاه الفكرية الليبرالية برغم اختلاف المخرجين وأساليبهم السينمائية المختلفة (الطريق المسدود ١٩٥٨) وأنا حرة وكلاهما من إخراج صلاح أبو سيف أو النظارة السوداء ١٩٦٣ من إخراج حسام الدين مصطفى.

وهل نستطيع أن نضع في الإطار ذاته فيلم زقاق المدق (عن رواية لنجيب محفوظ) حيث يصور حسن الإمام حميدة (شادية) بطلة الفيلم لا تحمل من حيثيات التعالي على المكان المزدحم بشخصيات الحي الشعبي إلا جمالها الأنثوي الطاغي فيتشكل (وعيها) من فكرة النفور من هذا الحي الذي لا يستطيع أن يلبي طموحها الطبقي في الحياة الرغدة الواسعة، فنفورها مرة أخرى - كما جاء في الفيلم - المعتمد على (جمال طبيعي) مفارق يريد الارتباط بعلاقة بأحدهم من الأثرياء من خارج الزقاق ويكون (السلم) الاجتماعي للتحرر من مكان خانق فقير يعيش أسير عادات يومية لا تتغير، وذلك كما تراه حميدة من شباكها الذي يطل على الزقاق كله، فترفض علاقتها بعباس الحلو الذي يترك مهنته من أجلها ويعمل في (الكامب) الإنجليزي عله يستطيع أن يوفر لها ما تريد، ولكنها تقع في شباك قواد أنيق (يوسف شعبان) وتعود إلى الزقاق محمولة بين يدي عباس بعد أن أصابتها رصاصة طائشة من جندي إنجليزي!

لكن وجود هذا السرد بتمايزاته المختلفة، واستمرار السرد الميلودرامي الذي اتسع وشمل مواضيع كثيرة (قد يعتبرها البعض أنواعًا من السرد) واستخدمه مخرجون كبار ذوو خبرة واسعة في هذا المجال مثل حسن الإمام أو يوسف وهبي (بنت الهوى ١٩٥٣ وبيت الطاعة ١٩٥٣ والخيانة العظمى والاستعباد ١٩٦٢) وإن انضم إليهم مخرجون مثل محمود ذو الفقار (المرأة المجهولة) ١٩٥٩ ومحمود إسماعيل في حب ودلع ١٩٥٩ وعز الدين ذو الفقار (موعد مع الحياة ١٩٥٣) موعد مع السعادة ١٩٥٤ موعد في البرج ١٩٦٢، ويمكن إضافة قلبي على ولدي، وحكم الزمان وكلاهما عام ١٩٥٣ لهنري بركات، وكل ذلك عينة فقط من الميلودراما لهؤلاء وليس كلها بطبيعة الحال.

لكن ذلك كله لم يمنع الواقعية من النضج واحتلال مساحة هامة على خريطة السرد السينمائي في الخمسينيات والستينييات وإن لم تحتل المكان المركزي أو الوحيد في هذه الخريطة كما بينا. فبعد أربعة أفلام أخرجها يوسف شاهين ابتداء من بابا أمين (١٩٥٠) مرورا بـ"ابن النيل" (١٩٥١) إلى المهرج الكبير (١٩٥٢) وحتى سيدة القطار (١٩٥٢) التي اختلطت فيها تأثيرات السينما الأمريكية من حيث الأغاني والاستعراضات وتيماتها المفارقة للواقع عن قصد من أجل خلق حالة حلم تتماشى مع ميلودرامية السينما المصرية السائدة. صحيح إنها تنم عن موهبة سينمائية تحاول أن تبدع أسلوبًا له رائحة خاصة وطعم مميز، نقول بعد هذه المحاولات يقدم يوسف شاهين صراع في الوادي (١٩٥٤) عن ما قبل ١٩٥٢ وتحديداً عام ١٩٥١ – عشية حركة يوليو ١٩٥٢ – الذي يحدده السرد إطاراً تاريخيًا لأحداث الفيلم. وقد يكون لهذا التاريخ دلالة سردية من زاوية كثافة الصراع المكشوف بين كبار ملاك الأراضي وبين الفلاحين في حوار حاد طبقي ينطق به الشيخ الكبير (ممثل الفلاحين) في مواجهة الباشا – زكي رستم – فيتهمه مباشرة بإغراق أرض محصول القصب للفلاحين الذي حقق فيه أحمد – عمر الشريف – طفرة هذا العام حتى أنه نال رضا الشركة المشترية بديلاً عن محصول الباشا، كما أن الفيلم بالإضافة إلى ذلك قد حقق التعاقب الزمني الطويل طبقًا للعلة والمعلول، وذلك حتى إعدام ناظر عزبة الباشا (عبد الوارث عسر) الذي اتهم في تلفيقة ساذجة يغلب عليها طابع الهواة في الكتابة يحقق فيها تحقيقًا شكليًا بعيداً عن المصداقية! المهم أنه بعد إعدام والد أحمد (عبد الوارث عسر) يتحول السرد إلى الكشف عن الجناة الحقيقيين للجريمة وينسى الكل مسألة الصراع الاجتماعي وطرفيه الأساسيين ويتغير السرد من واقعي يتحكم في سلوك ودوافع شخصياته المختلفة أسباب اجتماعية بين الفلاحين (أحمد، سليم، وباقي الفلاحين) من جهة والباشا ورياض بيه (فريد شوقي أداة الجريمة ومفكرها ومنفذها يشترك معه أحد الغلابة الذي يمكن شراؤه بأثمان بخسة)، نقول يتحول السرد إلى سرد بوليسي وتتحول الحبكة من صراع كتل اجتماعية بتوزيعات فردية، من أجل الأرض وملكيتها إلى أحمد الذي يقف وحيداً في محاولة إثبات براءة أبيه ومعه آمال بنت الباشا التي تحبه ويحبها منذ أن كانا صغيرين.

وهناك سليم (حمدي غيث) الذي يحاول الثأر لقتل أبيه بقتل ابن القاتل (البريء) أحمد/ ثم هناك الشريران الكبيران، الباشا ورياض ابن أخيه الذي يريد التخلص من أحمد لسببين حتى تكتمل إزالة كل علامات جريمته بقتل الشيخ من ناحية ولأنه يتخلص أيضًا من غريمه الأساسي الذي تتعلق به آمال التي يريد أن يتزوجها طمعًا في الثروة، وينتهي السرد بأن يعرف أحمد وسليم (الخصمان في النصف الثاني من السرد) كما عرفت آمال من قبل أن وراء كل هذه الجرائم (الاجتماعية) إنما هو الطمع والجشع اللذان ملآ قلب الباشا ورياض بيه، وينتهي بالنهاية السعيدة بمعاقبة المجرم (الشرير) وانتصار البطل (الخير) الذي يتزوج من بنت الباشا (المرتبطة بعالم الفلاحين وتربطها بأحمد علاقة عاطفية بريئة منذ الصغر) يحمل الفيلم هواجس سرد واقعي.

فالحبكة – كما ذكرنا – وإن بدأت بالحاضر الزمني وتسير بشكل طولي حسب منطق العلة والمعلول حتى مقتل الشيخ وإعدام والد أحمد الذي اتهم زورًا بقتله إلا أنها – أي الحبكة – بدلاً من قيامها بتجميع الجهود وطاقات الوعي عند الفلاحين وعلى رأسهم أحمد وسليم (حمدي غيث) وذلك حسب ما يمليه السرد في الجزء الأول، تفرض منطق التشتيت وتصبح الأطراف الأساسية أفرادًا تعمل كلها في اتجاهات متعاكسة ومتعددة من أجل تحقيق عدالتها الخاصة اعتمادًا كما يستحثنا منطق السرد على إخفاء معلومات هامة من اللاعب الأساسي عن بقية اللاعبين، فيزداد التشويق وتتصاعد الإثارة، فحتى قرب نهاية الفيلم لم يكن أحمد يعلم أن الباشا ورياض بيه هما المتآمران وماسكا كل الخيوط. وعندما يعرف أن "آمال" فاتن حمامة تعرف ذلك من قبل تزداد آلامه ويحاول إبعادها عنه، كما أنها هي نفسها قد عرفت أن رياض بيه هو مرتكب الجرائم بالاتفاق مع والدها الباشا فتهرب من القصر وتذهب إلى بيت أحمد ولكنها لا تخبره بل تحثه على الهرب، حتى سليم لم يعد يهمه إلا الثأر من قاتل أبيه وهو لا يريد أن يعرف أي شيء قبل أن يحقق الثأر، فإذا أضفنا أن كل ذلك يتكشف للمشاهد الذي بات يعرف كل شيء ولكنه صار مربوطًا بمقعده كي يشاهد ماذا بعد، وإذا كانت الحبكة قد بدأت بالتجميع (على أساس اجتماعي إلى حد كبير، فلاحين، باشوات دون عداوات ظاهرة) آلت إلى التشتيت (الفردي بهموم خاصة بعيدًا عن الصراع الاجتماعي)

إلا أن سرد الفيلم ينتهي بالتجميع مرة أخرى بموت الباشا وسجن البيه وانضمام بنت الباشا المختلفة إلى معسكر الفلاحين!

يبدو أن شاهين قد حقق وضرب أكثر من عصفور بحجر واحد بصراعه في الوادي، فديناميكية عناصره السينمائية وتطويعها للتعبير عن همومه السينمائية الخاصة والتي نلحظها خلال الفيلم بأكمله أهم عنده من اهتمامه بقضايا الواقع الجديد الذي لم يشغل عنده إلا نصف فيلم!

عمومًا برز مخرج آخر قادم لتوه من باريس ولديه بضع صفحات (معالجة) لأول أفلامه السينمائية فيلتقي بنجيب محفوظ ويشاركه كتابه "درب المهابيل" (١٩٥٥) أول أفلام توفيق صالح الروائية الطويلة... تعتمد الحبكة على تفاصيل الحياة اليومية في إحدى الحارات الشعبية التي تعكس طابع هذه الحياة بعلاقاتها الغنية والمؤثرة، وهي رغم اعتمادها على السببية في تطورها إلا أنها تعتمد في الأساس على الغائية الكلية الشاملة من تلك التفاصيل الصغيرة التي تعيشها شخصيات الحارة خلال زمن محدود (يومين وليلة).

فالفيلم في يومه الأول يتعامل مع ما تبدو عليه هذه الشخصيات في الحارة بعلاقاتها الاجتماعية والعاطفية طه/ خديجة (شكري سرحان/ برلنتي عبد الحميد) عبده/سنية (توفيق الدقن / نادية السبع) والكل يشتاق إلى الستر من أجل الأحلام (حتى ولو كانت علاقة عبده بسنية يشوبها (انتهازية) وتنطبع بطابع جنسي مستغل) وباقي أفراد الحارة، لا أخيار ولا أشرار إنما شخصيات اجتماعية تمارس حركتها اليومية في تفاعل وديناميكية، وكان من الممكن أن يستمر اليوم الثاني كسابقه تمامًا لولا أن شق صوت بائعة اليانصيب التي نجحت بالأمس في بيع ورقة اليانصيب لطه الذي اقترض ثمنها من معلمه البخيل! وهي تصرخ يا أسطى طه... يا أسطى طه.. طه كسب البريمو!

نلاحظ أن صوتها يأتي من خارج الكادر أولاً كي يشق صمت الحارة في حياتها المعتادة وذلك كي يثير الانتباه بشدة حتى قبل أن تصير هي بداخل الحارة وسط سكانها.

وكانت ورقة اليانصيب التي اشتراها طه (شكري سرحان) قد أعطاها لخديجة كي تحتفظ بها، ولكن ما أن رآها والدها الحاج عزوز زجرها فتضطر إلى القذف بها من النافذة حيث يتلقفها طفل يستعطف (أوفه) المجذوب أن يقايضها بكوب من لبن الماعزة التي (يسرح) بها! لاحظ هنا توريط أكثر من شخصية في الحدث، وحيث إنها - أي الورقة - قد كسبت البريمو فتعتقد كل هذه الشخصيات أحقيتها في مبلغ الألف جنيه الذي آل إلى أوفه المجذوب الذي يتعامل معه أهل الحارة على مضض كما توضح الأحداث.

ومنذ تلك الصيحة والتي هي بمثابة نقطة الهجوم تبدأ الحبكة في كشف اللثام عما بداخل كل شخصيات الحارة بطريقة نقدية تكشف ارتباط طموحاتهم الصغيرة في انتظار الفرج، ربما مصباح علاء الدين أو طاقية الإخفاء أو ورقة يانصيب أو أن تمطر السماء على أحدهم ذهبًا أو فضة. نقد العقل الغيبي إذن حتي من خلال شخصيات تحنو عليهم الكاميرا وتأسى لهم وتنظر إلى أحوالهم الاجتماعية الفقيرة وكيفية انعكاسها على ما يمكن أن يسمي بالوعي الجمعي رغم التباينات بينهم دون تعالٍ أو حذلقة.

"ولذلك فقد جاءت زوايا التصوير بشكل عام تعكس ذلك التعاطف مع الشخصيات فلا لجوء إلى التلصص أو للزوايا الحادة التي تضبط الشخصية أو تكشف بقصد عن زيفها بل على العكس فالكاميرا تضع نفسها بحيث يراها الممثلون وحيث تعكس الكاميرا - خاصة خلال الجزء الأول من الفيلم - مشاعرهم وملامحهم كل في اتجاه الآخر في وضوح، وحققت اللقطة المتوسطة للصورة أقصى وضوح لهذه المشاعر(١٣)..... كما أن ذلك قد سهل للمخرج الحفاظ على إيقاع الزمن بقدر متوازن ويسهل ضبطه حسب المطلوب من المشهد / مشاهد الفيلم!) والانتقال الزمني السلس من مشهد لآخر دون التلكؤ الزمني مع لحظات اللقطات المقربة (وإن كان قد استعان بها قليلاً في لقطات تجمع بين طه / خديجة على سطح منزلها!

(١٣) محسن ويفي: درب المهابيل والأحلام الصغيرة، من كتاب سينما توفيق صالح، وزارة الثقافة، صندوق التنمية الثقافية.

خطا صلاح أبوسيف بالواقعية السينمائية خطوات جريئة بعد هذا الجهد الذي بذله في سبيل تثبيت دعائمها من خلال أفلامه الأولى بعد ١٩٥٢ فجاء فيلمه الفتوة ١٩٥٧ عن سيناريو مشترك مع نجيب محفوظ والسيد بدير ومحمود صبحي عن قصة للأخير) ذروة النضج لكل هذه الأفلام، وفيه يحلل السرد صعود (هريدي- فريد شوقي) القادم لتوه من الجنوب حافيًا داخل سوق الخضار وسط عتاولة من التجار الكبار... حيث الحبكة تتعرض لذات فردية آتية من عالم أو من دوائر التهميش الاجتماعي/ المكاني إلى ذات تريد الارتباط بعالم كلي يعكس جوهر[١٤] نظام اجتماعي كامل، "وهكذا وجدت علاقات القوى تعبيرها من خلال الإدماج النسقي للذات في كلية النظام، وكان هذا الإدماج جوهريًا في بناء الحبكة، فالحبكة في وجه من وجوهها تجسد صعود أو هبوط الشخصية الرئيسية من درجة إلى درجة داخل نفس الصرح الاجتماعي، وكان الجوهر الكامن وراء الأفعال هو السلم الاجتماعي، هو البنية العميقة التي يترابط فيها الفرد مع الجماعة داخل شبكة علاقات[١٥]".

فحبكة الفيلم ترينا بوضوح كيف يصعد هريدي هذا السلم اعتمادًا من ناحية على الحيل والالتفاف على أبو زيد (زكي رستم) بالاتفاق مع مجموعة من التجار الصغار كما ترينا أن خبرته التجريبية تصعد من وعيه بوجوده داخل شبكة من العلاقات الرأسمالية محورها التعامل مع رموز السلطة من ناحية أساسية والصعود على أكتاف علاقته العاطفية (بالزواج من الشخصية التي تمثلها تحية كاريوكا) والارتباط بالتجار الصغار الآخرين، وكيف يتحول وعيه بهذه التجارب (هو الأمي) مؤشرًا هامًا للتحول تجاه من يريد في البداية الانقلاب عليه. كما أن البناء الدائري للحبكة (التي تعيد في النهاية ما يبدأ به السرد السينمائي) يؤكد طبيعة هذا النظام بأفعال وأحداث من التعاقب والتزامن طبقًا لحبكة تعتمد على غائية كلية شاملة، لا تتضح إلا في النهاية بإعادة ترتيب الأحداث مرة أخرى من البداية.

---

(١٤) لمزيد من تحليل السرد السينمائي لهذا الفيلم وباقي أفلام توفيق صالح. انظر كتاب سينما توفيق صالح محسن ويفي. مصدر سابق.

(١٥) إبراهيم فتحي... مصدر سابق، ص٥٤.

وتعمد واقعية صلاح أبو سيف في هذا الفيلم وفي غيره من أفلامه الواقعية إلى التدقيق في التفاصيل الصغيرة التي تجسد وتكشف عن زمان وعن مكان تاريخي معين، وهو في ذلك قد يقترب بالكاميرا لوصف مكان إلى "ملمس" حائط أو صور وآيات قرآنية معلقة فوق الحائط، فالمكان لم يصبح مجرد ستارة خلفية للحدث، أصبح له وظيفة اجتماعية ودلالة سردية وطابع خاص. وبرغم من إبرازه لتفاصيل المكان داخل اللقطة/المشهد الواحد كان حريصًا على إخفاء المكان ككل أي الابتعاد عن الإبهار الشكلي والذي هو عند آخرين مجرد من الوظيفة والدلالة السينمائية والمعنى، بل إنه يقول عن ديكور فيلمه هذا (الفتوة) والذي تولى تكوينه أنطون بوليزويس: "بعد أن درست الخلفية الاقتصادية وموازين القوى في السوق بدأت زيارته يوميًا، حتى أعيد بناؤه في الاستديو بنفس الطريقة حتى لم يتمكن حتى الناس الذين يذهبون إليه كل يوم بملاحظة أي فرق"(١٦). فصلاح أبو سيف مع أهمية مشابهة المكان السينمائي للمكان الواقعي الحقيقي كان يدرك أيضًا أن لا يعكس هذا المكان في اتساعه وجغرافيته الكلية في لقطة أو حتى لقطات متسعة وإنما هو يقوم بتجزيء المكان داخل اللقطة أو المشهد بحيث يعطي حرية حركة لزوايا وحركة الكاميرا أو الممثل مما يشكل خروجًا عن المرجعية الواقعية وفي نفس الوقت يعطي الإحساس بامتداد المكان داخل اللقطة/اللقطات، وبالإضافة إلى إدراكه أهمية الامتداد المكاني الزماني داخل تعاقب الحبكة من لقطة إلى أخرى ومن مشهد لآخر بإيقاع زمني محدد داخل الإيقاع العام للفيلم بأكمله. وهذه التقنية التي يقدمها الواقعيون العظام كصلاح أبو سيف في أفلامه الهامة مثل الفتوة وبداية ونهاية (١٩٦٠) "تقوم على تقديم تجانس وشمول موضوعي هي بمثابة فرض منطق داخلي لوجهة النظر التي تقوم على التلاؤم المتبادل بين عناصر المكان، هنا أصبح المكان نسبيًا وليس متجمعًا من تراكم أجزاء وأصبحت أجزاؤه متصلة متجانسة"(١٧).

---

(١٦) د. فيولا شفيق: من مقال نظرة تحليلية لبعض أعمال أنس أبو سيف: هندسة ليكودرام إخراج مناظر، ص١٢١ من كتاب سيد سعيد، أنس سيف واحد من التباين، المهرجان القومي العاشر، أبريل ٢٠٠٤.

(١٧) د. فيولا شفيق: من مقال نظرة تحليلية لبعض أعمال أنس أبو سيف: هندسة ليكودرام إخراج مناظر، ص١٢١ من كتاب سيد سعيد، أنس سيف واحد من التباين المهرجان القومي العاشر، أبريل ٢٠٠٤.

كانت فترة الخمسينيات والستينيات فترة خصبة للواقعية السينمائية، حاولنا التعامل مع خصائصها من خلال بعض أفلامها، ولكن هذه الأفلام لا تستطيع التدليل عليها كاملة من كل جوانب هذه الظاهرة النضرة، فهناك لصلاح أبو سيف بداية ونهاية (١٩٦٠) ولا وقت للحب (١٩٦٣) والقاهرة ٣٠ (١٩٦٦) وأيضًا الزوجة الثانية الذي حاول فيه إلباس الواقعية بعض أبنية القص الشعبي (١٩٦٧) والقضية ٦٨ (١٩٦٨)، كما أن هناك باب الحديد (١٩٥٧) ليوسف شاهين وقمته الواقعية باقتدار ويتطور أسلوبه السينمائي الخاص في الأرض (١٩٧٠) كما يمكن أن نلاحظ السرد الواقعي عند سينما بركات في أفلامه في بيتنا رجل (١٩٦١) وفي الباب المفتوح ١٩٦٣، كما يمكن التعرف عليها واضحة عند كمال الشيخ في اللص والكلاب (١٩٦٢) وفي الرجل الذي فقد عقله (١٩٦٨)، وعند توفيق صالح في المتمردون ١٩٦٨ وفي يوميات نائب في الأرياف (١٩٦٨). لقد طبع كل مخرج من هؤلاء المخرجين الكبار الواقعية بطابع أسلوبه السينمائي المعروف عنه، وقد تستحق الواقعية عند كل واحد من هؤلاء دراسة خاصة تتوقف فيها عند هذا الأسلوب الخاص المختلف وعلاقتها بأبجديات الواقعية وجمالياتها في هذه الفترة التاريخية. ولكننا ونحن نقترب من ختام هذه الدراسة لتطور طرق السرد في السينما المصرية لا بد أن نتوقف قليلاً عند بعض الأفلام التي مثلت تغيرًا في رؤية الواقعية وتقنياتها وأدواتها في السرد السينمائي والذي يمكن أن نلحظه في أفلام حسين كمال الأولى وبالذات (المستحيل – ١٩٦٥) والبوسطجي ١٩٦٨. وشيء من الخوف (١٩٦٩) وفي أفلام المخرج سعيد مرزوق وبالذات زوجتي والكلب ١٩٧١ والخوف (١٩٧٢).

(٦)

تجارب من أفلام حداثية

المستحيل: لم تعد الذات التي تقوم عليها الواقعية مركزًا للفاعلية والتأثير أي لم تعد جوهرًا صلبًا متماسكًا متصلاً، واغتربت عن عالم يبدو غريبًا معاديًا، بل "لقد تفسخت قواها وملكاتها، وحل التضارب بين الجوانب الانفعالية والحسية

والعقلية محل الانسجام بينهما، وأصبح الفكر مناقضًا للسلوك، ولم يبق للذات إلا أن تنكفئ على نفسها محاولة خلق عالم ذاتي جديد مغاير للواقع الاجتماعي المرفوض، عالم يتسم بتعددية محيرة فوضوية للتجربة المباشرة، ويؤدي اضمحلال المفهوم التقليدي للذاتية إلى تقنية تيار الوعي في السرد الحديث، فلم تعد الذات تعتبر كيانًا صلبًا جوهريًا"(*).

لا يصور المقتطف أعلاه بدقة مرحلة سينمائية خاصة بالسينما المصرية، ولكنه يمثل حدود بعض الأفلام التي تأثرت بمثيلتها في السينما العالمية (الفرنسية منها بالذات)، علاوة على بعض علامات الخواء والإفساد السياسي والاجتماعي في الواقع المصري والأجواء المحيطة التي أدت بعد ذلك لهزيمة ٦٧.

ففي فيلم المستحيل (١٩٦٥) لحسين كمال محاولة لاستبطان العالم الداخلي لشخصياته الأساسية ومعرفة سبب عزلتها عن واقعها الخاص وشرذمتها داخل شرنقة ذواتها الخاصة.

فحلمي (كمال الشناوي) الذي يحس دائمًا بأنه زائدة من زوائد والده، الذي اختار له كل شيء، الشقة وأثاثها وسرير العرس النحاس العتيق وإكسسوارات الشقة من لوحات قديمة وساعة الحائط (المتوقفة عند الساعة الثالثة منذ أن فارق والده الدنيا)، كما أختار له والده زوجته التي لا تفهمه ولا يكاد يكون لها حياة داخلية أو أعماق نفسية غير ما يبدو على خارجها فهي تفيض من الداخل للخارج وليس لها أعماق وهو حلمي على النقيض من ذلك، شذرة من شذرات ذات والده (المستبد) الذي ألحق ذات حلمي بذاته الخاصة ولكنه منذ أن فارق والده الدنيا وهو يحس بالاختناق، فما يزال والده يفرض ذاته على المكان وتحاصر حلمي وتشل فاعليته فلا تتكشف ذاته إلا عن حالة خواء يستشعرها في المكان وتصبح ممارسة الحياة اليومية بمشاغلها عبئًا ثقيلاً لا يزيده إلا اختناقًا. وحركته تجاه فاطمة (سناء جميل) رغم أنها هي التي اختارته

(*) إبراهيم فتحي، مرجع سابق، ١/٦.

إنما بواعثها إنها تكاد تكون نقيض زوجته، فهي ظاهرياً تبدو متمردة على واقعها الرجولي (الذكوري) فهي التي (طلقت) زوجها وهي التي تستدرج حلمي "في علاقة عابرة لا تضيف إليه مذاقًا يعيد إليه ذاته المشتتة الضائعة، كما أن حركته تجاه (نانا) لأنها نقيض لفاطمة كما أنها مختلفة عن زوجته كما أنها في الحقيقة شبيهة له، فما يجمع بينهما أن ماضيهما يمثل "كابوسًا" يكاد يعصف بحاضرهما، يحاصرهما ويضيق عليهما الخناق.

والمكان الذي يتحرك في نطاقة ليس له إلا دلالة استمرار الماضي الخانق (رغم وفاة والده على حاضره، وبرغم من واقعية المكان (البيت) إلا أنه لا يبدو ممتداً، وذو منظور واحد عميق على النحو الذي ناقشناه من قبل، والكاميرا التي تصور حلمي وهو يدخل منزله لا تضيف لنا إلا لوحًا معلقة على الحائط لم يخترها أو ساعة حائط كبيرة توقفت عند الساعة (الثالثة)، وسرير نحاس كبير. مكان هو نقيض الألفة والحميمية، مكان يشل فاعلية ذات شخصية حلمي، وهو لا يكاد يكون له علاقة سواء مع زوجته أو حتى ابنه.

ومكان فاطمة هو مكان لا يعكس إلا دلالة شخصية ساكنة (ماجني، خارجي، غير أليف، يبدو في تناقض مع مكان سكن حلمي) حديث بالمعني الخارجي للكلمة، كما أنه – كصاحبته – يبدو غامضاً لا يشي يتعبير يفرض على مشاهده موقفًا محدداً.

أي تحديد المكان في أجزاء متنافرة، غير ممتدة وتقوم على مبادئ تنظيمية مختلفة كما أوضحنا، أما مكان نانا (نادية لطفي)، فهو امتزاج بين الواقعي والتعبيري (غرفة جلوس الزوج، صلاح منصور، مع ضيوفه وهم يلعبون الورق، مكان جلوس نانا وهي تقرأ كتاباً أو وهي في حالة إغماء بعد محاولة الانتحار) إلا أن هذا المكان يتحول إلى موقع تعبيري في الحلم نانا وهي ترتدي السواد وسط بياض كامل، الضوء المبالغ في تشبعه مفارش السرير، الحوائط كل شيء يبدو مبيضًا وسط سواد ملابس الأم، والزوجة السابقة لصلاح منصور شقيقة نانا والكاميرا تصورها من أعلى قليلاً فتبدو وهي في الأسفل موضوعة داخل قبر وينثرون عليها الورود، وإيماءات وإشارات الشخصيات مصورة

بحجم وعدسه معينة بحيث يؤدي إلى تشويهها جميعًا، ويبدو السرير ذو الأربعة أعمدة مقبرة لنانا بشواهد أربعة مرتفعة، لم يعد المكان هنا أذن يتخذ مركزًا واحدًا بامتدادات في الزمان وإنما هو هنا يختلط فيه رؤية الكاميرا الموضوعية العليمة بكل شيء بالذاتي، حلم نانا، استبطان لنفسها بلقطات من وجهة نظر حلمي أو نانا، حتى الزمن الذي يبدو من الحاضر ممتداً إلى الأمام بتعاقب الزمن إلا إنه لا يسير هكذا حتى نهاية الحبكة، فالسرد يكاد يتوقف مرتين، مرة بالحلم وأخرى بالعودة إلى الوراء عند ما تحكي نانا لحلمي عن علاقتها بزوجها الذي ارتضى أن يتزوج منها لأنها حسب رؤيته صورة من زوجته، شقيقتها التي يغيبها الموت، وتعامله مع نانا بنفس المواضعات التي كان يتعامل بها مع شقيتها فتزداد أزمتها معه، خاصة أنه قد اختارها رغم رفضها له لأنها لا تحبه، فإن أمها (ملك الجمل) تصر على تزويجها له. ولا بد من الإشارة إلى أن أغلب لقطات الفيلم قد صورت بلقطات قريبة لإظهار إحساس ومشاعر الشخصيات المتأزمة حلمي، نانا (فاطمة أيضًا يطاردها ماضيها حيث كان الكل يتعامل معها على أنها قبيحة ويؤجج والدها ذلك في تعامله معها ولكنها تختار الهروب وراء أفكار لا تكاد تحسها فتأتي تصرفاتها نقيضًا لما تفكر فيه وهي تصور في نهـاية الفيلـم كما تحب أن تهرب وسط الآخرين، ولكنها تبدو في عـلاقات أليفـة ترغب فيها بينما هي علاقات تهرب إليها).

هي شخصيات معزولة (ما نصيب الوالدين في إصابة هذه الشخصيات بالعزلة) ولكنها لا ترغب في بناء عالم أو واقع مغاير وإنما تريد التخلص من عزلتها والاندماج في واقعها الخاص بعيداً عن أزمتها التي تتكشف من خلال هذه الحبكة وهل نستطيع القول بارتياح إنها رغم محدوديتها أي هذه التجربة بمزجها الواقعي مع التعبيري، تجربة فريدة لم تتكرر إطلاقًا في السينما المصرية، ولا من المخرج ذاته حسين كمال، وربما يذكرنا بتجربة أخرى من مخرج آخر كان قادمًا لتوه من باريس وما تزال أصداء التعبيرية الألمانية داخل ذاكرته في فيلم " نشـيد الأمـل" للمخرج (أحمد بدر خان) عـام ١٩٣٧.

لكن جنين الحداثة السينمائية يمكن ملاحظتها على مضض في المستحيل، ولكنها تبدو أكثر بروزاً في تجربتي سعيد مرزوق الأولبين من خلال فيلمي زوجتي والكلب (١٩٧١) والخوف (١٩٧٢)".

"التضارب الذي أشرنا إليه في صدر الحديث عن المستحيل بين الجوانب الانفعالية والحسية والعقلية محل الانسجام بينها يتم التعبير عنه في الأدب والسينما ذات الطابع الحداثي يقوم على تقنية تعكس التفتت المتزايد للذات في عصرنا، فالشذور المتناثرة للتداعي الحر تعكس ما أصاب الذات الواحدة المتصلة من ضروب تحلل وتمزق، وانقطاع بين أجزائها"(١٨) ويقول روي آرمز في كتابه لغة الصورة في السينما المعاصرة ص١٣٣ "لا بد لأي دراسة عن السينما الحديثة أن تتعرض لفكرة الزمان، ذلك أن ظاهرتي زوال الأحداث وتزامنها تشكلان معاً بصورة أو بأخرى وبحكم الأساس الذي تقوم عليه أهم اهتمامات الحداثة، إن لغة الفن التقليدية تستند فيما وضعته من تقاليد إلى مفاهيم بعينها مثل المنطق، والقص والمنظور، وهي تستمد الكثير من نفوذها وبحكم طبيعتها هذه كانت عاجزة عن مواكبة الخبرة النفسية الباطنة الناشئة عن تزامن الأحداث ونقل الخبرة لنا"(*).

يرفض سعيد مرزوق الطريقة التقليدية في السرد وينزع فيما يبدو إلى استكناه الإمكانيات العميقة لفن السينما واللجوء إلى تقنيات مختلفة تساعد في نقل "الخبرة النفسية الباطنة" لتجربة شخصيات مختلفة عن تلك التي تصورها السينما الأخرى، شخصيات لا تبدو متمتعة بمركز ذي صلابة ممتدة، فلا يدور فيلماه عن شخصيات ذات نواة متماسكة و" لم تعد الفاعلية الفردية ذات تأثير في عالم تتحكم أقلية في مصائره، ولم يؤد ذلك إلى إلغاء الحبكة بل إلى تغير في آلياتها .. ولم تعد المسألة حسم الأحداث على نحو سعيد أو تعيس، بل الكشف عن وضع للأمور، ولم يعد للترتيب الزمني دلالة كبيرة، فما من حسم لشيء في حبكات الكشف وإماطة اللثام، كما لم تعد الأحداث تلعب

---

(١٨) إبراهيم فتحي ص٧٦ مصدر سابق.

(*) روي آرمز لغة الصورة في السينما المعاصر، ترجمة عبد المحسن سعيد، الهيئة العامة للكتاب.

الدور الرئيسي، فالحبكات الحداثية تتجه نحو الشخصية بقدر متزايد"(*) فسعيد مرزوق (الذي كتب السيناريو والحوار لفيلمه زوجتي والكلب وحده وساعده في كتابة الخوف مصطفى كامل) ينقل في زوجتي تجربة شخصية مرسي (محمود مرسي) المنعزلة مع ثلاث شخصيات أخرى داخل فنار في البحر الأحمر بحكم عملهم الخاص، هذا المكان المنعزل لا يصور موضوعيًا (من وجهة نظر الكاميرا / المخرج) إلا من الخارج كوحدة واحدة دون تفاصيل، وهو بطبيعة الحال داخل البحر، أما تفاصيله الأخرى فلا نتعرف عليها إلا بالتشظي والنزر اليسيرة حسب حالة الشخصية الأساسية (أي من وجهة نظر ذاتية وهي في هذه الحالة لا تعكس إلا دلالة اللحظة ومدى عمقها وتكثيفها حيث يلعب الصوت (الطبيعي مثل أمواج البحر المتلاطمة أو نباح الكلب الذي يأتي متقطعًا فيضفي عزلة على الشخصية ويزيد من تأزمها بقدر ما يمثل دلالة على غربتها الخاصة التي تعاني من انعدام الألفة والحميمية). وبطبيعة الحال فالحكي بين شخصية ذات خبرة ونور صغير السن (نور الشريف) يتواصل خاصة فيما يتصل بالنساء وخبرته الخاصة عنها التي يصفها هو ذاته "الحياة بالنسبة لي كانت فرفشة وتسالي"، وهو يحكي ونحن نرى بالصور حياة الفرفشة والتسالي واصطياده لزوجات أصحابه المختلفات دون خجل، هذه الحكايات هي ذاتها التي تمثل خبرة ماضية كثيفة لمرسي ويفتقدها نور بطبيعة الحال ستصبح علة لمعلول حيرته التي ستصيبه بالارتباك والاضطراب حتى مع انتهاء السرد، ورغم لحظات قليلة من الونس "بين مرسي ونور والشخصيتين الأخرتين، إلا أن ذلك استثناء من عالم يسيطر عليه الاضطراب الدائم والشك الفظيع"، وكثافة التجربة البصرية تلك لا ينقلها لنا سعيد مرزوق عبر سببية طولية وإنما عبر هذا التنوع في الأزمنة الذي يقدمه في حاضر منعزل مقفر تصوره الكاميرا كما لو أنه سجن بأعمدة حديدية طولية، ومحاولة نزع هذه العزلة تذكر مرسي بأيام شهر عسله الذي انتهي منه لتوه عبر ومضات من الصور والأصوات التي تعكس سعادة ومودة بينه وبين زوجته (سعاد حسني) ويبدأ السرد بعد أن يحكي مرسي لنور حكاياته مع النساء،

(*) إبراهيم فتحي ٥٦ مصدر سابق.

بسرقة نور لصورة زوجة مرسي واكتشاف الأخير لذلك بعد أن يغادر نور الفنار وقد حمله رسالة لزوجته سعاد، وهنا ينزع السرد إلى المزاوجة بين صور لقاء سعاد/نور كما يتخليلها مرسي بتداع حر، وبين مونولوج داخلي لنور وهو في طريقه لمنزل زوجة مرسي "أحاول معاها بقى.. يمكن يا لهوي.. لا تطلع مؤدبة وتقول لمرسي. وتبقى مصيبة.. أنا هاطلع لها عادي خالص.. إلخ.

بينما تأتي اللقطات من وجهة نظر مرسي بطريقة **flash forward** التي تخرج من الحاضر للمستقبل لما يمكن أن يحدث بينهما.

كما ينزع السرد مرة أخرى للمونولوج الداخلي لنور بعد خروجه من المنزل (تصوره الكاميرا بطريقة موضوعية ونور يتمشى في الطرقات): خسارة طلعت مؤدبة... أحلى من الصورة بكتير.

فالسرد ينتقل بين الأزمنة المختلفة كما لو كان ينتقل من غرفة لأخرى مستخدماً التقنيات المختلفة التي تتلاءم مع هذه التجربة الخاصة، كما أنه لا يتورع عن تجسيد سعاد داخل الفنار (عند قراءة مرسي لخطابها رداً على رسالته (أي تحويل الكلمات المكتوبة إلى صورة حسية يدركها مرسي مباشرة).

كما أنه عند تعامله مع الأزمنة فإنه مع إسهابه لإجازه مرسي بالصور التي تتداعى داخل ذاكرته فإنه يحذف المدة الزمنية التي يقضيها نور في أجازته كما أن السرد يمكن أن يعيد الحدث أكثر من مرة وذلك لزيادة تكثيف اللحظة وتوكيدها (صور خيانته لزملائه التي تتكرر أكثر من مرة).

كما تلعب الإضاءة بتشكيلات الصورة وتنويعات الظلال المتباينة والتي أداها العظيم عبد العزيز فهمي دوراً كبيراً في الكشف عما بداخل هذه الشخصية في أطوارها المختلفة، وفي الأماكن المختلفة التي تكتسب دلالتها أحياناً كثيرة بهذا التباين الكثيف خاصة وهو ممزوج برؤية الشخصية الذاتية.

في "الخوف" يبدو الحرص على تكرار نفس تجربة الصياغة رغم اختلافها، فالشخصية (سعاد حسني) القادمة من إحدى مدن القنال بعد تدميرها في حرب ٦٧ إلى القاهرة، مهجرة، تحمل معها خبرات عدوانية وحشية من قبل العدو الإسرائيلي، تفقد فيها كل أقاربها الأم والأب وتشاهد قتل الأطفال والأبرياء بقنابل الفانتوم، تأتي إلى القاهرة. فتتقابل مع مصور (نور الشريف) بقيم في بنسيون تملكه امرأة غريبة الأطوار تزينه بحيوانات وطيور محنطة.

هي (سعاد حسني) وقد فقدت الأمان واعتراها وتملكها الخوف من تجربتها القاسية وقد فقدت المكان (البيت الوطن). والسرد يحكي تجربتها مع محاولة استعادة المكان حتى ولو بشكل مجازي فينتقل السرد عبر وعيها الخاص في تجربة زمنية لا تعرف التمدد للأمام فحسب بل انتقال عبر الأزمنة المختلفة لتشكل لنا نوازع الخوف التي تعتري هذه الشخصية، وكل هذا الانتقال والحركة عبر الأزمنة المختلفة من خلال شريط من الصور المتدفقة وعبر الأماكن "المختلفة، إنما يعكس رحلة للبحث عن هذا "المكان" الذي قد يعيد ذات هذه الشخصية إلى قدر من التآلف والاندماج داخل عالمها (واقعها) الخاص، ولا يجب أن نفهم البحث عن مكان آمن تبحث عنه الشخصيات طوال السرد باعتباره بحثاً عن مكان لممارسة الجنس بعيداً عن التلصص أو أعين عوازل اجتماعية بل هو محاولة، كما يستحثنا السرد على ذلك، عن "الملاذ ومحاولة الاستحواذ على المكان في واقع شخصية أفقدها العدو (وهو حقيقي بطبيعة الحال وغير مخترع من وجهة نظر الشخصية التي تروي أو تتذكر ما حدث) هذا الأمان، صحيح أنهما قد صعدا لهذه البناية وهي في مرحلة البناء والتشطيب، ويدخلان في عراك مع الحارس (هل يستحثنا السرد على التعامل مع هذا الحارس بعصاه الغليظة وجسمه الضخم وسحنته القبيحة على أنه دالة على كل الظروف المعاكسة داخل الوطن، المضادة لاستحواذها على الملاذ، والمرفأ والمكان الآمن وأفقدها العدوان (من خارج الوطن) المكان؟)

عمومًا، رغم أهمية التجربة وإصرار سعيد مرزوق على التحديث السينمائي في استخدامه لطابع المكان المتقطع، المتجزئ والذي يفقد طابعه الموضوعي ونراه دائمًا

متلونًا وموصوفًا ومطبوعًا بعين الشخصية الأساسية الذاتية والتي يتعاطف معها السرد فيمازج بين هـذه الرؤية الذاتيـة وقيادة حركة الزمـان من الحـاضـر إلى الماضي، إلى المستقبل في لحظات قصيرة داخل المكان الواحد فيزداد كثافة المكان زمنيًا كما يبدو المكان المتقطع في الحاضر متلونًا برؤية رعب الشخصية في الماضي.

غير أن كثافة الصورة في الفيلم لا تعادل كثافتها في زوجتي والكلب " القائمة على التبـاينات: داخلي/خـارجي، نور/ظل، نـهار/ليل حاضـر/مـاض، حاضـر/مـسـتـقـبل، صوت/صمت، آدميون/كلب، كهولة/شباب.

وهو ما خلق منه تجربة بصرية هامة حتى لو اعتراها اللبس أو الغموض أحيانا، فقد صار الغموض جزء من هذه التجربة الحداثية في سينما لا تنزع إلى مخاصمة الواقعية وإنما تحاول الدخول في استبطان لنفسيات شخصيات مختلفة في تجربة مختلفة بتقنيات مختلفة وحتى ولو جاءت تجربة سعيد مرزوق غير عميقة كما في الخوف التي يعوزها التعامل مع تجربة شعورية حسية بدلاً من هذا التعامل الذهني المبسط تحاول نفي التناقض بين السطحي/الجوهري، والفردي/الجزئي والكلي مفتوحة على أفق إنساني رحيب.

وإنما يجب التنبيه والتأكيد على أن هذه التجارب الحداثية في السينما المصرية لم تنزع إلى مـحـاولة إيجـاد واقع بديل عن الواقع (الحقيـقي) بمجـمـوعة من التـقنيـات والأشكال الفنية مثل نظيرتها في الحداثة الأوروبيـة عند بعض المخرجين هناك وإنما هي قد خرجت عن الواقعية لتعود إلى الواقع أيضًا وإنما بطريقتها الخاصة مستفيدة من هذا الزخم الحداثي في نفس الوقت.

تعقـــيب

صلاح قنصوه

«جماليات السينما المصرية في أفلام صلاح أبو سيف»

الأستاذ الدكتور/ أحمد عبد الحليم عطية – آداب القاهرة

يقدم أ. د. أحمد عبد الحليم عطية بين يدي بحثه عن أفلام صلاح أبو سيف، عدداً من الصفحات يفوق ما يخصصه لعنوانه الذي اختاره: "صلاح أبو سيف والواقعية الإنسانية" وفي هذه الصفحات يتوسع الأستاذ الباحث في عرض وجهات نظر متعددة، وربما مختلفة، في قضايا علم الجمال، بدأها بالحديث عن الفلسفة والسينما، ثم النظريات الجمالية للسينما حيث استطرد طويلاً في استعراض المذاهب الحديثة لجماليات السينما، أو ما يسمى بفلسفة الفيلم.

وربما لا نصل بسهولة إلى موقف فلسفي يتبناه المؤلف، رغم ما قد تتخم به من معلومات وفيرة في التاريخ والفلسفة فيما يتعلق بالإبداع السينمائي.

ولعلنا كنا في حاجة أكثر، في هذا التقديم، إلى بيان ما تعنيه الواقعية لكي نطبقها بيسر على حديثه عن أفلام صلاح أبو سيف.

ومن ثم لم يقنعني تقسيم مراحل الواقعية لدى صلاح أبو سيف إلى الواقعية الاجتماعية أو الواقعية المباشرة، والواقعية الذاتية، والواقعية الرحبة أو الإنسانية. فهذه المراحل أو المستويات لا تجد مفهوماً واضحاً، أو تصنيفاً دقيقاً يمكن أن نطمئن إليه في التمييز واستخلاص السمات الفارقة.

وأوجز البحث هذه المستويات في عبارته الختامية:

إن إبداعات صلاح أبو سيف حتى لو لم يكتب اسمه عليها هي "الرؤية الاجتماعية المصرية الإنسانية الشاعرية".

أفول الفيلم الغنائي المصري (١٩٥٥-١٩٧٥)

الأستاذ الدكتور/ محمود علي فهمي

بدأ الباحث بتعريف الفيلم الغنائي بأنه الفيلم الذي يقوم ببطولته مطرب أو مطربة. وهذا تعريف لا ينطبق مع ما ذهب إليه في استعراض أعمال الفنانين والمخرجين حيث أشاد بأفلام أجاد أبطالها الأداء رغم أنهم، فضلاً عن كونهم ممثلين، لم ينشدوا أغنية واحدة طوال الفيلم مثلما هو الحال مع شادية في الكثير من أفلامها الناجحة.

وربما يكون خلافنا معه فقط في حديثه عن عبد الحليم حافظ الذي جعل منه علامة النهاية للأفلام الاستعراضية، وهي نفسها الغنائية بطبيعة الحال، فكما يقول "أثبت الإقبال على أفلام عبد الحليم أن ذوق المتفرج المصري صار مهيئًا للتغيير، ولم يعد مستعداً لمشاهدة الأفلام الاستعراطية التي لم تكن تهتم بالموضوعات قدر اهتمامها بالاستعراضات والأغاني. وكان هذا إيذانًا بغروب هذه النوعية من الأفلام... ولذلك وجدنا أبطال الأفلام الاستعراضية ينسحبون واحداً تلو الآخر".

ومن هؤلاء منير مراد، وعبد العزيز محمود، وكارم محمود، ومحمد أمين. بل إن محمد فوزي صاحب أكبر رصيد من الأفلام السينمائية الغنائية، التي وصلت إلى خمسة وثلاثين فيلماً، أصابه الفشل أيضًا وانحسر نجاحه الساحق!

والواقع أن حديث د. محمود يكاد يكون عريضة دفاع عن عبد الحليم حافظ، واتهاماً دامغًا لغيره من المطربين. فهو يقول: هكذا عرفت السينما المصرية نوعية جديدة من الأفلام الغنائية، وهي التي يسميها الأفلام الرومانسية الخفيفة التي يعتبر عبد الحليم فارسها الأول ولم يصمد أمامه من المطربين السابقين إلا فريد الأطرش... وهذا حكم جائر.

غير أن باحثنا استعرض بعلم غزير كل إبداعات المخرجين لهذه النوعية من الأفلام الغنائية.

السرد في السينما المصرية (من ١٩٥٢-١٩٧٠)

للأستاذ/ محسن ويفي

بحث يعتمد موقفًا نقديًا محدداً، ومن ثم فهو متماسك نظريًا لأنه يقوم على مقدمات نظرية يستنبط منها سائر بحثه. ويقوم بحثه، بعرض عام، على فكرة النموذج التي نجد أصولها عند لوكاتش، وتطبيقاتها لدى الناقد المصري إبراهيم فتحي الذي يقتبس منه كثيراً.

بيد أن الأستاذ محسن يغالي في تفسيره السوسيو اقتصادي للسرد السينمائي المصري. فمنذ البداية يكاد يقسم ألوان السرد إلى ميلودرامي أو كوميدي فارسي، وهذا هو بعينه ما كان غالبًا على فنون المأثور الشعبي الذي ما يزال السرد السينمائي على صلة وثيقة به. فكما يقول: "غير أن السينما بسبب طابعها التجاري الرأسمالي الذي يقوم على الكسب المادي الوفير، ورغبة صانعيها في تحقيق أرباح طائلة حتى يمكنها من وجهة نظرهم الاستمرار والمواصلة، كما أن الجمهور يمثل بالتالي عنصراً هامًا من عناصر المعادلة في واقع تسيطر عليه كافة أنواع الأهمية - الثقافية، والتعليمية، كان لا بد أن تعتمد على أنماط أو نماذج جاهزة من أنواع القص يكون قادراً دائمًا على اجتذاب جمهور غفير لها، خاصة إذا عرفنا أنها (أي السينما) مثلما كانت طرائق الحكي الشعبي السابقة إنما تحقق التسلية ودغدغة المشاعر في إطار أخلاقي يحث على الحكمة ومواجهة إمكانيات التغيير السياسية والاجتماعية الحادثة في الواقع بالالتفاف والاحتواء والترتيب".

ولذلك فإن دخول السينما في مصر في تزامن مع الغرب لا يعني السير في نفس الطريق الذي سلكه الغرب لتفاوت التطور التاريخي عنه في مصر التي كانت ما تزال خاضعة للعلاقات العضوية التقليدية في مجتمع شبه إقطاعي. ويرى الباحث أن هذه العلاقات العضوية، كانت هي الحاضنة والتربة الملائمة بكل القص الشفهي والتراثي في القرى والمدن. ولذلك لم تدخل الذات الفردية (أي البورجوازية الحديثة) في صراع مع أنماط الفردية التقليدية وأدوارها الموروثة.

غير أن ذلك ليس صحيحًا لأن دخول الرأسمالية مصر لم يكن مجرد معطف خارجي للنموذج التقليدي، بل أثرت وغيرت من حال المصريين جميعًا، ولا ننسى في هذا الصدد قيام بنك مصر وتغلغل نشاطه في كل جوانب الحياة المصرية التي لم تكن إقطاعية على الإطلاق. ومن هنا لا نتفق مع الباحث في النواة الأصلية لبحثه وهي أن السينما المصرية قد أخذت عن سينما الغرب شكلاً مبسطًا لمعنى السرد، إلا أن آليات هذا السرد قد احتشدت بكل العناصر التراثية خاصة تلك التي تدعم الميلودراما، ووجهها الآخر، الكوميديا وخاصة الفارس. وبالتالي لا نتفق مع الأستاذ محسن في نتائجه التي رتبها على تلك المقدمة التي حرص على إثباتها طوال بحثه.

سينما القطاع العام

في قفص الاتهام

هاشم النحاس

المقدمة

لا يمكن أن ننكر ما أنتجه القطاع السينمائي العام من أفلام مهمة فرضت وجودها في تاريخ السينما العربية، كما لا يمكن إنكار ما ضخه القطاع العام من دماء جديدة بإتاحة فرصة العمل لمجموعة كبيرة من الشبان المبدعين في هذا المجال. وكان لوجوده أسبابه الموضوعية في إطار مرحلته التاريخية لكنه كان يحمل في داخله أسباب فشله التي تفاقمت تدريجيًا حتى أدت إلى اختناقه. فما هي هذه الأسباب، أسباب الوجود؟ وأسباب الفشل؟

ما زلنا في حاجة لإمعان النظر في هذه التجربة للقطاع العام في السينما باعتبارها تجربتنا الخاصة (بعيداً عن الأيديولوجيا) لاستخلاص ما يمكن أن يضيء لنا المستقبل. خاصة وأن أزمة السينما المصرية لا زالت قائمة، البحث عن الحل لا زال قائماً.

لماذا كان القطاع العام في السينما؟

يذكر الدكتور ثروت عكاشة: أنه عندما ترك الوزارة في سبتمبر ١٩٦٢ لم يكن هناك أي تفكير في تأميم السينما[١].

(١) ص٤٨٧ مذكراتي في السياسة والثقافة حـ١، د. ثروت عكاشة، الهيئة العامة للكتاب.

وفي مكان آخر من الجزء الثاني من كتابه مذكراتي في السياسة والثقافة، يذكر أن عبد الناصر لم يكن يعلم على الإطلاق بتلك التأميمات التي جرت بدءًا من عام ١٩٦٣، وتناولت مشروعات ثقافية مستهلكة. ولا بشراء الوزارة لعدد من الاستديوهات ودور العرض[١].

ويبدو للدكتور عكاشة، أنه كانت هناك ثلاثة عوامل متباينة فرضت القطاع العام في السينما.

"فهناك من لمس التوسع في القطاع العام بعد الإجراءات الاشتراكية في منتصف ١٩٦١. وأحس بخطورة وجود الإنتاج السينمائي في يد قلة ممن لا تتمشى مفاهيمهم مع المفاهيم العامة في تطورها الجديد، وتصوروا أن الحل يكمن في سيطرة القطاع العام على شركات الإنتاج والاستديوهات ودور العرض.

وهناك مجموعة أخرى من المسيطرين على مقاليد السينما المصرية، أفزعها التغيير الاجتماعي والاقتصادي فسارعت بعرض ما تملك من مشروعات للبيع للقطاع العام قبل أن يلحقها التأميم.

وهناك مجموعة ثالثة وجدت أن مستقبلها في العمل السينمائي أصبح مشكوكًا فيه بعد المشاكل الكبيرة التي تعرض لها في السنوات الأخيرة، فأخذت تلح لتولي الدولة عملية الإنتاج السينمائي علها تجد مرتعًا لكسبها ومجالاً فسيحًا لعملها".

ويختتم الدكتور عكاشة وجهة نظره بقوله: "وقد نجحت هذه المجموعات مع تباين اتجاهاتها في تهيئة الفرصة لتدخل القطاع العام في وقت لم يكن مهيئًا تمامًا لهذا العمل مما أدى إلى نتائج خطيرة بعيدة المدى"[٢].

---

(١) المرجع السابق ص١٥٧ حـ٢.

(٢) المرجع السابق ص٢٤٣ حـ٢.

وهنا يحق لنا أن نتساءل: هل الدولة كانت غير راغبة فعلاً في دخول القطاع العام في السينما؟

وهل جاء تدخل الدولة نتيجة تورطها تحت عوامل ضغط المجموعات الثلاثة، التي يذكرها الدكتور ثروت عكاشة؟

وهل – حقاً – أن تدخل القطاع العام جاء في وقت لم يكن مهيئًا تمامًا لهذا العمل مما أدى إلى النتائج الخطيرة البعيدة المدى على حد قول الدكتور عكاشة؟

وهل كان من الممكن تأجيل هذا التدخل؟

الإجابة الأولية – في نظري – عن هذه الأسئلة جميعًا بالنفي. فدخول القطاع العام في السينما لم يكن ليتوقف على رغبة شخص أو مجموعة أو أكثر حتى لو تآمرت، ربما ساعدت هذه العوامل المذكورة على تحديد زمن الفعل، أما الفعل نفسه فجاء نتيجة منطقية وطبيعية لتطور الأحداث التي بدأت مع بداية الثورة بقوانين الإصلاح الزراعي التي حددت الملكية الزراعية ومروراً بتأميم القناة عام ١٩٥٦، وفرض الحراسة على المؤسسات المالية لكل من فرنسا وبريطانيا في مصر ثم بيع أصولها ونقل ملكيتها إلى هيئه عامة هي المؤسسة الاقتصادية عام ١٩٥٧. وفي عام ١٩٦٠ تم تأميم البنك الأهلي المصري، كما أمم – من بعده – بنك مصر. وفي صيف ١٩٦١ كانت القوانين الاشتراكية التي جردت البنوك وما إليها من الملكية الخاصة والتي جعلت للدولة حق ملكية التجارة الخارجية. وتغير مسار الاقتصاد في الدولة من الرأسمالية إلى الاشتراكية.

وفرضت الحراسة على أموال ١٦٧مواطنًا عقب انفصال سوريا عام ١٩٦١ وتوالت التأميمات تباعًا.

ولم يكن من المعقول أبدًا أن تترك السينما وحدها قطاعًا خاصًا بينما تتوالى قوانين وإجراءات التحول إلى الاشتراكية.

وتخوف العاملين في السينما ورغبتهم في بيع ممتلكاتهم قبل أن يلحقها التأميم - كما يذكر الدكتور عكاشة - أو هروبهم إلى لبنان - كما حدث بالفعل - أو توقفهم عن العمل في انتظار ما تسفر عنه الأحداث ، كان نتيجة طبيعية لما وصلت إليه هذه الأحداث التي أفزعتهم فأصابت حركتهم بالشلل.

والذين رأوا سيطرة الدولة على السينما لأسباب سياسية، كانوا متوافقين مع اتجاههم السياسي، وليس لنا أن نتوقع منهم غير ذلك.

والخلاصة أن دخول القطاع العام في السينما كان نتيجة حتمية للتطورات التاريخية، وأسهمت التفاعلات الاجتماعية - الاقتصادية التي خلقتها هذه التطورات نفسها في تحديد الزمن. ولم يعد أمام الدولة اختيار غير الدخول في هذا المجال في هذا الوقت، استجابة لتطوير علاقة السلطة الحاكمة بالمجتمع وإنقاذاً للسينما التي كادت أن تتوقف وتعرض العاملين فيها للبطالة فعل هذه التطورات، ومن ثم كان للقطاع العام - في ضوء هذه الظروف - الفضل في ضخ ماء الحياة في السينما لكنه لم يستمر طويلاً.. وقضي عليه بالفشل، لماذا؟

نعود إلى الدكتور عكاشة - مرة أخرى - لنجد عنده إحدى الإجابات الشائعة لتفسير هذا الفشل حين يقول: وإذا نظرنا إلى النهاية التي انتهى إليها كل من قانون الإصلاح الزراعي وتأميم شركة قناة السويس والمؤسسات الاقتصادية الأجنبية والجهاز المصرفي المصري، والتي كانت تهدف كلها إلى دفع عملية التنمية في المجالين الزراعي والصناعي، نجد أن سوء الإدارة في بعض من هذه المشروعات القومية قد ضيع على مصر الكثير من فرص التقدم. هذا إلى جانب استخدام عوائد هذه المؤسسات ليبدد جانب كبير منها عبر منافذ غير مجدية(١).

---

(١) المرجع السابق، ص١٦٣، جـ٢.

هل سوء الإدارة - إذن - هو السبب في فشل القطاع العام السينمائي، وهل كان من الممكن تداركه، أم أن السبب يتجاوز ذلك إلى ما يتعلق بطبيعة النظام نفسه؟

إن قراءة تقريرالنيابة العامة في قضية خسائر القطاع العام السينمائي يضع يدنا على الإجابة الصحيحة على هذه الأسئلة.

قراءة في تقرير النيابة العامة

عن خسائر القطاع العام السينمائي.

أو لماذا فشل القطاع العام السينمائي؟

في أعقاب انهيار القطاع العام السينمائي وتوقفه عن الإنتاج عام ١٩٧١ وبناء على ما أثاره أحد أعضاء مجلس الشعب في جلسة ١٩٧٢/١/٢٣ بشأن خسائر مؤسسة السينما التي بلغت ما يزيد على ٦ ملايين جنيه في الفترة من ٦٣ حتى ٧١، أحيل الموضوع إلى المدعي الاشتراكي للتحقيق، ثم النيابة العامة التي وجهت إلى المسئولين من قادة هذا القطاع اتهامات مالية، ولم يسفر التحقيق عن إدانة أي منهم لكنه أسفر عما هو أهم، فالقراءة المتأنية لتقرير النيابة عن هذا التحقيق تكشف لنا عن المسئول الحقيقي عن هذا الانهيار وفشل القطاع العام في السينما.

رأى الحسابيين

نفهم من التقرير أن هناك لجنه من الخبراء الحسابيين تم تشكيلها برئاسة الدكتور على محمود عبد المتعال لفحص أعمال قطاع السينما. ومما تخلص إليه هذه اللجنة من أسباب للخسائر نذكر منها:

* انعدام التخطيط والتنظيم.

* تجاوز الميزانيات التقديرية للأفلام .

* قصور في التسويق.

* إنتاج أفلام على الرغم من عدم استكمال الإجراءات الفنية اللازمة لها .

ولم يكن للجنة الحسابيين أن تصل إلى أكثر من ذلك ، وهو تسجيل الحالة الظاهرة من المثالب الإدارية والمالية التي بنيت - على أساسها - الاتهامات الموجهة للمسئولين عن الإنتاج.

غير أن الشهادات التي تضمنها التقرير تكشف عن الأسباب الكامنة وراء هذا القصور وإليها ترجع أهميته الحقيقية في ترشيد الحوار بالفعل حول قضية القطاع العام في السينما. ولكن قبل مواصلة قراءة الشهادات، نود أن نقف عند مشكلة انعدام التخطيط والتنظيم التي جاءت في مقدمة المآخذ التي حصرتها لجنة الحسابيين، وكان من مظاهرها تعدد الهياكل التنظيمية لجهاز القطاع العام السينمائي.

فبالرجوع إلى السجل التاريخي لهذه الهياكل نجد أنه جرى عليها التعديل ثماني مرات خلال ثماني سنوات. فالمؤسسة المصرية العامة للإذاعة والتليفزيون التي أنشئت عام ١٩٦٣ يجري تعديل تنظيمها في نفس العام بفصل التليفزيون وتغيير الاسم إلى المؤسسة المصرية العامة للسينما والهندسة الإذاعية وتتبعها أربع شركات، أضيفت إليها شركتان في العام التالي ١٩٦٤، وفي نفس العام ٦٤ تم دمج شركتين منها معًا وهي: دور العرض والتوزيع ليصبحا شركة واحدة هي الشركة العامه للتوزيع وعرض الأفلام السينمائية، ثم أعيد فصل التوزيع عن العرض لتصبح لكل منهما شركة مستقلة مرة أخرى في العام التالي ١٩٦٥، ولم يمر عام إلا وتم دمج الشركات الأربع الأخرى في شركة القاهرة للإنتاج السينمائي ١٩٦٦، وفي العام التالي ١٩٦٧، أعيد دمج شركتي التوزيع والعرض مرة أخرى باسم شركة القاهرة للتوزيع ودور العرض. وفي عام ١٩٧٠ تم دمج الشركات معًا في المؤسسة العامة للسينما لتستمر عامًا واحدًا فقط قبل أن تتحول إلى هيئة عامة للسينما والمسرح عام ١٩٧١.

هل كان ينتظر أي تخطيط أو تنظيم مع هذه التغيرات المتلاحقة التي لا بد أن تؤدي إلى التخبط والخسارة وضياع المسئولية؟ وقد تمت جميع هذه التغييرات بقرارات من السلطة العليا. وما دام أن القطاع العام ليس له استقلالية عن جهاز السلطة الحاكمة، فلم تكن له حرية القرار في هذا الشأن. وكان على قياداته بحكم وضعهم كموظفين بالدولة الخضوع لهذه القرارات. ومما يذكره صلاح عامر في شهادته أنه ظل رئيسًا للمؤسسة حتى منتصف ١٩٦٥ عندما أقصي من العمل به، لاختلاف مع وزير الثقافة (!!).

وهنا تتكشف لنا أولى الملامح المريضة لهذا النظام في ارتباطه غير الصحي بالسلطة الحاكمة التي تفرض عليه وجهة نظرها من أعلى لأسباب - غالبًا- ما تكون غير مفهومة لغير أصحاب السلطة العليا.

هل كان من الممكن تجنب هذه القلاقل؟ حتى لو أمكن تجنبها فالعلاقة غير الصحية المشار إليها ستفرض نفسها في جوانب أخرى من العمل وهو ما تؤكده الشهادات التي تضمنها التقرير.

آلية الإنتاج

وإذا كانت عملية الإنتاج السينمائي هي قلب النشاط للمؤسسة السينمائية فإن تأمل آلياتها من خلال الشهادات المذكورة في التقرير يكشف لنا عن طبيعة النظام وما يحمله من أوجه القصور وأخطارها، مما يشير إلى العلاقة غير الصحية المشار إليها بين القطاع العام والحكومة ومنها ما يكشف عن جوانب مرضية أخرى في طبيعة النظام.

يرى نجيب محفوظ (رئيس المؤسسة عام ١٩٦٦) في شهادته بالتقرير أن زيادة تكاليف الأفلام، دون مبرر، جاءت نتيجة تغطية للمصاريف الإدارية الجديدة التي نتجت عن التأميم (ومعنى ذلك وجود مصاريف إضافية مفروضة لا علاقة لها بالإنتاج).

ويرى محمد لمعي (مدير عام هيئه السينما) أن التغييرات السياسية والاجتماعية التي اجتازتها مصر أدت إلى فرض إنتاج أفلام من نوع معين يتفق مع هذه التغييرات، ولكن لا يمكن تسويقها. ويضرب مثلاً على ذلك بفيلمي الناس والنيل، والآنسة منال (وهذا يعني إنتاجًا لا علاقة له بالتسويق).

ويذكر يوسف صلاح الدين (مديرعام مؤسسة السينما ١٩٦٩) أنه اعترض على إنتاج أفلام مثل "المتمردون، وزقاق السيد البلطي، ومذكرات الآنسة منال". ولكن تم إنتاجها، لأنها مدرجة في الخطة ، ولأن الأغلبية في مجلس إدارة المؤسسة وافق عليها (وهنا نجد بيروقراطية اللجان وضياع المسئولية).

وإذا كان ضياع المسئولية من خلال بيروقراطية اللجان فيما تذكره الشهادة السابقة، فما يذكره محمد رجائي (المشرف على قطاع الإنتاج السينمائي١٩٧٠)، يمثل صورة أخرى من صور (ضياع المسئولية بالخضوع لأوامر من أعلى) حيث يقول في شهادته إنه اعترض -أيضًا- على إنتاج بعض الأفلام التي أدت إلى خسائر ولكن فرض عليه إنتاجها بموافقة المؤسسة أو الوزير المختص على إدراجها في الخطة.

ويضيف محمد رجائي - إلى ماسبق - تضارب سياسة وزارة الثقافة كلما تغير وزيرها بين تفضيل للكم على الكيف أو العكس (مما أدى إلى انعدام التخطيط والتنظيم بتضارب السياسات وعدم الاستقرار).

ومما يذكر في هذا الصدد شهادة جمال الليثي (رئيس مجلس إدارة شركة القاهرة للسينما ١٩٦٦) حيث يقول إن الاتفاقيات التي قام بإبرامها لشراء قصص أفلام ولكتابة السيناريو أو الحوار كانت عن أفلام مدرجة في الخطة وحدث التعديل الوزاري عام ١٩٦٦، فتوقف تنفيذ الخطة بناء على تعليمات نائب رئيس الوزارء الجديد، على أساس أن المؤسسة لم تكن بحاجة إلى هذه الأعمال (!!!).

ويكشف الدكتور عبد الرازق حسن (رئيس شركة القاهرة للإنتاج السينمائي ١٩٦٧) عن سبب آخر من أسباب تدخل الدولة في الإنتاج حين يذكر أن عدم استكمال بعض

الأفلام التي بدئ في إنتاجها يرجع في بعض الأحيان لأسباب سياسية ، مثل الأفلام التي كانت تحدد أسباب هزيمة ١٩٦٧.

ولأسباب اجتماعية يتدخل جهاز الوزارة بتوجيه من الوزير إلى المطالبة بتنشيط العمل في قطاع السينما، بغض النظر عما يحدث من مشكلات أو خسائر حيث كانت الوزارة تحت ضغط عام يفرض عليها ذلك وهكذا يتوقف الإنتاج في أعمال بدأت، بينما يبدأ في أعمال جديدة ، لأسباب خارجة عن طبيعة أهداف الإنتاج في الحالتين، ومما يؤدي إلى الخسائر في كل منهما.

وفي هذا الصدد - أيضًا - يذكر صلاح أبو سيف (أول رئيس للشركة العامة للإنتاج السينمائي ١٩٦٣)، صدور أوامر من المسئولين بضرورة الإسراع في الإنتاج لتشغيل السينمائيين، ولم تكن هناك روايات معدة ولم تكن المؤسسة على استعداد للإنتاج.

ويقول عبد الرازق حسن: إن بعض المبالغ التي دفعت عرابين للفنانين كانت لتفريغ أزمة ولأغراض أبعد من غرض شراء بعض الموضوعات (إهدار أموال باسم الإنتاج لغير الإنتاج).

غير أن ما يكشف عنه الدكتور عبد الرازق حسن ضمن ما يذكره في شهادته عن أسباب الخسائر ويعتبر فضيحة بكل معنى الكلمة على مستوى الإنتاج السينمائي والمستوى السياسي معًا، فهو قوله بأن بعض التعاقدات التي قامت بها الشركة كانت مع أشخاص يعملون مع بعض أجهزة الدولة التي يهمها أن تعوضهم ماليًا عن طريق السينما. ونجد توضيح ذلك تفصيلاً في شهادة صلاح أبو سيف عن موضوع فلم "أفراح بعلبك" كما تكشف الشهادة عن جوانب أخرى عجيبة مما كان يتدخل في عملية الإنتاج السينمائي ويفسد أوضاعه. يقول صلاح أبو سيف: بالنسبة لفيلم أفراح بعلبك فقد بدأ إنتاجه بتكليف من السيد الوزير(!) وكإنتاج مشترك مع سعيد فريحة وفاء لعلاقات سياسية تربطه بمصر وكانت مصر بمقتضاها تقوم بتدعيمه ماليًا لإصدار جرائده ومجلاته (!!).

وكان قد كون فرقة استعراضية باسم فرقة الأنوار، وتقدم للسيد وزير الثقافة لعمل هذا الفيلم كفيلم استعراضي عن هذه الفرقة وحدد موعد الاستعراض في بيروت.

ولم يكن هناك سيناريو جاهز للفيلم وطلب الإسراع بتصوير الاستعراض على أن يتم بعد ذلك تجهيز السيناريو وتكملة الفيلم (!!!).

وعندما بدأ تصوير الاستعراض صدرت الأوامر العليا بعدم تصوير الممثلة صباح بطلة الاستعراض لأنها كانت أساءت إلى سمعه مصر كما أشيع يومئذ (!!!!!). وتم تصوير الاستعراض مع تحاشي تصوير صباح على أن تقوم ببطولة الفيلم ممثلة أخرى (!!!!!!) وتضرر سعيد فريحة من كثرة التكاليف ولم تتم تكملة الفيلم.

ولسنا بحاجة إلى تعليق على هذه القصة الغريبة في كل من مواحلها، ونكتفي بوضع علامات التعجب أمام كل منها. وهي كافية وحدها لتكشف عن فساد آلية العمل داخل هذا القطاع. وليس هذا الفساد نتيجة سوء إدارة – وإن كان هذا ما يبدو على السطح – لكنه كما هو واضح نتيجة طبيعة الجهاز المؤسسية الملتحمة بالدولة (استغلال أموال المؤسسة لتغطية أغراض أخرى + إنتاج أفلام على الرغم من عدم استكمال الإجراءات الفنية اللازمة لها + ضياع المسئولية).

ونختتم هذا الجانب من تأمل الشهادات بخصوص آلية الإنتاج بقصة أخرى جاءت على لسان سعد الدين وهبة (رئيس الشركة العامة للإنتاج السينمائي ١٩٦٥) عن فيلم "غرام في الكرنك" مما يكشف عن جانب آخر من أسباب ضياع المال العام مع ضياع المسئولية وسوء التخطيط أو انعدامه، يقول: "بالنسبة لفيلم غرام في الكرنك فقد صدرت الأوامر من الوزارة بسفر فرقة رضا التي تتولى تمثيل الفيلم إلى المغرب للاشتراك في أعياده، وظلت هناك طوال شهر ونصف وتحملت شركة الإنتاج طوال تلك المدة أجور الاستديوهات. الأمر الذي أدى إلى زيادة كبيرة في تكاليف الفيلم".

ونكتفي بهذا القدر من الشهادات التي تكشف عن آلية الإنتاج وطبيعتها داخل جهاز القطاع العام السينمائي لننتقل إلى عمليات أخرى من أعمال الجهاز خلاف الإنتاج مما يكشف – أيضًا – عن العوامل الكامنه وراء أسباب انهياره ويؤكد فساد طبيعة النظام نفسه.

صفقة خاسرة

كان من الاتهامات الموجهة إلى قادة القطاع السينمائي العام استغلال أموال المؤسسة على نحو غير سليم، ومما يساق للتدليل على ذلك شراء صفقة سبعة أفلام خاسرة من حلمي رفله، فما حقيقة الصفقة؟ وكيف أدت إلى الخسارة؟ ومن المسئول عن ذلك؟

يقول صلاح عامر: "إن السيد حلمي رفلة كان قد عُين مديراً عاماً لشركة الإنتاج السينمائي بقرار من السيد نائب رئيس الوزراء للثقافة والإعلام. وعقب ذلك طلب السيد رئيس الوزراء إنهاء أعمال حلمي رفلة وشراء الأفلام التي يباشر فيها نشاطه الخاص ليتفرغ لعمله بشركة الإنتاج السينمائي. وأضاف: أن الدراسة الخاصة بشراء هذه الأفلام تمت بمعرفة لجنة برئاسة مدير المؤسسة وعضوية رؤساء الشركات المختصة.

أين الخطأ إذن في هذه الإجراءات؟ لا خطأ في قرار نائب رئيس الوزراء للثقافة في تعيين واحد من المنتجين البارزين مديراً عاماً لشركة الإنتاج، ما دام هذا اختصاصه. وكان – منطقياً – أن يصدر في هذه الحالة أمر رئيس الوزراء بتخلي حلمي رفلة عن أعماله الخاصة والتفرغ للعمل بالقطاع العام. ومن ثم كان من العدل شراء أفلامه. وتم شراء الأفلام عن طريق لجنة متخصصة.. عين الصواب – إذن – ولا خلاف.

ولكن ما حدث بعد ذلك هو أن هذه الصفقة أدت إلى الخسارة التي تحملها -بالطبع- المال العام دون أية مسئولية على صاحب أي قرار من القرارات التي اتخذت بشأن هذه الصفقة وصاحبها. لأن الخطأ ليس من صنع شخص وإنما هو إفراز النظام نفسه الذي فرض مثل هذه العلاقات والآليات التي تضيع معها المسئولية.

ومن الطريف أنه عندما سئل يوسف صلاح الدين (مدير عام المؤسسة ١٩٦٩) عن أسباب خسائر هذه الصفقة أجاب – بكل بساطة – بما يشبه التعبير الشعبي القائل "الجمهور عاوز كده"، حين قال: إن الأفلام لم تلق إقبالاً من الجماهير عند عرضها، وكأن الجماهير هي المسئولة عن هذه الخسارة لأنها لم تقبل على الأفلام كما يجب (!!).

شراء الأصول

أما عن شراء القطاع العام لأصول مثل الاستديوهات ودور العرض من القطاع الخاص أو الحراسة فقد أدت – كما يقرر محمد لمعي في شهادته – إلى أن الشركات اضطرت إلى الاقتراض من البنوك وتحمل فوائد باهظة، والأخطر من ذلك – في رأيي – كما جاء في شهادة أخرى، أنها أفقدت الشركات السيولة اللازمة لدفع عمليات الإنتاج. ويقول محمد لمعي: إن هذا الشراء كان دون رغبة المختصصين في الشركات حيث اعتبرت هذه الإجراءات بديلاً عن التأميم.

ويضيف صلاح عامر: إن شراء الاستديوهات كان ضرورة بعد أن أصبحت مسئولية القطاع العام، هي إنتاج الجزء الأكبر من الأفلام وتوفير إمكانات الإنتاج للقطاع الخاص.

ومعنى ذلك أنه لم يكن هناك مفر من هذا الإجراء، ولم تكن هناك – أيضًا – مسئولية على رؤساء الأجهزة الذين ينفذون ما يؤمرون به، حتي ولو كان في غير صالح العمل القائمين عليه، وهو ما تفرضه طبيعة العلاقة بين الحكومة والقطاع العام.

ويكفينا هذا القدر من تحليل لأوجه نشاط هذا القطاع العام في السينما من خلال شهادات المسئولين عنه التي تضمنها تقرير النيابة العامة، ليتبين لنا – بوضوح – طبيعة هذا القطاع التي كانت كفيلة بالقضاء عليه.

وعن المثالب الأخرى التي ذكرت بالتقرير وتجدر الإشارة إليها حيث كانت جزءًا من طبيعة النظام وأسهمت في اختناقه مثل العمالة الزائدة، وقلة الكفاءة، وانعدام الرقابة، وتخلف التدريب، وعدم التنسيق بين الأجهزة وبعضها، والقصور الذي يشوب الدفاتر والسجلات والدورات المستندية، وعدم الاهتمام بدراسات الجدوى تمامًا أو قصورها المدمر.

الهيئة وشركاتها

توقف القطاع العام السينمائي عن الإنتاج في ١٩٧١ وتحولت المؤسسة إلى هيئة اكتفت بتأجير الخدمات التي توفرها الأصول التي تمتلكها وهي: الاستديوهات والمعامل ومركز الصوت ودور العرض. وقامت في بعض الأحيان بتوفير الضمانات لمنتجي الأفلام لدي البنوك بمقابل. بذلك حاولت تجنب الخسائر وتحقيق بعض المكاسب أحيانًا، ومع ذلك فما انتهى إليه وضع شركات القطاع العام السينمائي يعتبر كارثه أكبر بكل المقاييس وفق التقرير الذي كتبه مصطفى عيد، رئيس مجلس إدارة الشركات القابضة للسينما والضوئيات وشركاتها التابعة ١٩٩٢[1].

وفيما يلي بعض ما خلص إليه التقرير عما آلت إليه الهيئة وشركتها:

بالنسبة إلى شركة مصر للتوزيع ودور العرض

* انخفض مستوى دور العرض عن دور عرض الدرجة الثالثة. وذلك لهبوط مستوى الصيانة إلى حد وجود عيوب في الإنشاءات والبنية الأساسية في بعضها، وعيوب جوهرية في آلات العرض والتكييف وشبكة الكهرباء.

وبلغت الحالة الفنية للمعدات في المتوسط ٢٥٪، وذلك خلاف إغلاق ٣٠ دار عرض أي ٦٥٪ من دور عرض الشركة.

وقد أدت الحالة المتردية لدور العرض إلى تغيير نوعية المشاهد الذي أدى – بالتالي – إلى هبوط مستوى الأفلام.

---

(١) منهج وخطة عمل الشركة القابضة للسينما والضوئيات وشركاتها التابعة في ظل القانون ٢٠٣ لسنة ١٩٩١ ولائحته التنفيذية، مصطفى عيد، ١٩٩٢.

* تأثرت حركة التوزيع الداخلي لانكماش عدد دور العرض وهبوط مستواها.

* أصيب التوزيع الخارجي بالهبوط الشديد في الإيرادات حتى وصل إلى حد الانعدام.

* أدى عدم دخول الشركة في عمليات تمويل أو ضمان تمويل إنتاج الأفلام نتيجة لموقفها المالي المتعثر إلى عدم وجود سلعة يمكن تسويقها داخليًا أو خارجيًا.

* يتسم الهيكل التنظيمي بالتضخم مع عدم توفر التخصصات المناسبة لنشاط الشركة مما أدى إلى زيادة كبيرة في العمالة المؤقتة.

بالنسبة إلى شركة مصر للاستديوهات والإنتاج السينمائي

انتهى العمر الافتراضي لمعدات الصوت بالاستديوهات ومركز الصوت ومعدات التصوير السينمائي ومعدات الإضاءة السينمائية ومعدات المونتاج منذ وقت طويل وجميعها عرضة للتوقف في أيه لحظة. ويذكر أنه لم يجر تحديث أو تطوير لأي معدات منذ ١٩٦٣ باستثناء تحديث المعمل ١٩٨٨.

وبذلك وصلت المعدات إلى حالة يرثى لها وأصبحت تؤدي الخدمة الإنتاجية بالكاد بما انعكس أثره على جودة الفيلم المنتج وعدم مطابقة أية مواصفات. وقد أثر هذا الوضع على ضعف الطلب على خدمة الاستديوهات وهروب بعض المنتجين للحصول على الخدمة الإنتاجية من خارج مصر.

وأما بالنسبة إلى الوضع الإداري والمالي سواء للهيئة أو لشركتيها فقد وصل إلى ما يلي:

* الهياكل التنظيمية متضخمة.. وعلى الرغم من ذلك فهي لا تلبي الاحتياجات من التخصصات المطلوبة.

* وجود أنشطة في الهياكل لا وجود لها في الواقع الفعلي.

* غياب أنشطة حيوية عن الهياكل التظيمية.

* ارتفاع العمالة الإدارية بما لا يتناسب مع حجم النشاط، مع انقراض العمالة الفنية المتخصصة.

* خلل في الهيكل التمويلي وعدم توافر السيولة اللازمة لمزاولة النشاط على الوجه المطلوب.

* تجميد فائض السيولة في ودائع بالبنوك وعدم استغلالها في مشروعات جديدة أو غير تقليدية لزيادة الربحية.

* عدم مواءمة عوائد الشركات مع رءوس أموالها العامة.

السمات العامة للنظام

إذا ما سلمنا وفقاً لما جاء في تحليل الشهادات الواردة بتقرير النيابة أن هذا القصور مرجعه الأساسي هو طبيعة النظام نفسه وعلاقاته غير الصحية التي تفرز القصور وتفرضه على العمل مما رفع المسئولية عن قياداته. يبقى لنا أن نتساءل: ولماذا كانت طبيعة هذا النظام على هذا النحو من الخلل الذي أدى إلى فشله واختناقه.

بإعادة النظر مرة أخرى فيما جاء بالتقرير من شهادات يمكننا أن نستخلص هذه الأسباب، وهي - أيضًا - بمثابة السمات العامة لهذا النظام التي تكشف عن طبيعته وتحديد آلياته. وهي نفسها ما وصل إليه الدارسون للقطاع العام في مجالات أخرى، وربما وصلوا إلى ما هو أهم وأشمل منها ، لكننا نقتصر - هنا - على ما يخص مجالنا ونستطيع استخلاصه من قراءتنا للشهادات موضوع القراءة.

ومنها ما يخص القائمين بالعمل، مثل

١- القائمون على رأس القطاع لا يتحملون مسئولية الأخطاء ولا يدفعون ثمنها حيث يسير العمل وفق آلية بيروقراطية (ومنها اللجان) تضمن للقائمين عليه السلامة من تحمل مسئولية الأخطاء (اللجان).

٢- عدم توفر الحافز على الإجادة والابتكار طالما ثمرته الحقيقية لن تعود على صاحبه.

٣- انعدام المخاطرة التجارية (التي تعتبر المحرك للتقدم الاقتصادي) ما دام أن القائمين على العملية الإنتاجية لا يئول إليهم تعبير الربح ولا يتحملون الخسارة (انظر كيف وصل الأمر إلى تجميد فائض السيولة في ودائع بالبنوك وعدم تشغيلها بأنفسهم تجنبا لأية مخاطرة - تقرير مصطفى عيد).

ومن الأسباب/ السمات ما يخص ارتباط جهاز القطاع العام بالإدارة الحكومية هذا الارتباط الذي يؤدي إلى:

٤- افتقاد الاستقلالية في اتخاذ القرار حيث تأتي القرارات من سلطات حكومية أعلى ومن ثم تسقط المسئولية عن القائمين على القطاع.

٥- تحمل القطاع أعباء ليست من مهامه (لأسباب اجتماعية أو سياسية).

٦- تحمل القطاع التقلبات السياسية الداخلية (بالتغيرات العديدة) والخارجية (المقاطعة العربية).

٧- التعارض بين مصلحة القطاع (الحكومي) في الربح ودور الحكومة في مراقبة السلعة (في المعامل) أو الخدمة (في الاستديوهات ودورالعرض) أدى إلى ضعف المراقبة أو فقدانها فتدنى مستوى السلعة ومستوى الخدمة المقدمة.

٨- احتكار القطاع لتصنيع السلعة وتقديم الخدمة السينمائية أدى إلى فقدان المنافسة مما ساعد على تدهور مستوى السلعة وهبوط مستوى الخدمة حتى ضاق بها السوق الداخلي وخسرنا السوق الخارجي.

٩- ترهل الأداء وفساده لضعف الكفاءة أو انعدامها مع زيادة في العمالة المفروضة على القطاع (لأسباب اجتماعية وسياسة داخلية).

ويرجع كل ما سبق ذكره من مثالب إدارية ومالية إلى هذه الأسباب/ السمات التي تحدد طبيعة الجهاز وآلياته. مما يؤكد لنا ما سبق أن توصلنا إليه، وهو أن سوء الإدارة لم يكن غير الإفراز الطبيعي لهذا النظام. وأن جوهر القصور هو في طبيعة النظام كنظام اقتصادي. ولذلك كان المتهم الحقيقي لفشل القطاع العام السينمائي وانهياره هو النظام نفسه. ومن ثم لا يمكن تدارك المثالب المذكورة أو تجنبها إلا بتغيير هذا النظام.

القطاع العام السينمائي في مصر (١٩٦٣-١٩٧٢)

محاولة للقراءة الموضوعية

علي أبو شادي

أعتقد أنه ليس من النزاهة الدفاع عما شاب تجربة القطاع العام السينمائي في مصر – التي استمرت تسع سنوات (١٩٦٣–١٩٧١) – من أخطاء واعتبار التجربة حقًا لا يداخله باطل، فهي في نظر أنصارها تمثل أغنى تجارب العالم الثالث في هذا المجال، وأنها أنجزت خلال عمرها القصير ما لم تنجزه السينما خلال سنواتها الخمس والثلاثين السابقة (١٩٢٧–١٩٦٢).. وأن حصاد القطاع العام فنيًا وفكريًا يفوق كل ما سبقه، وأنه فتح آفاقًا جديدة للسينمائيين المصريين واحتضن المواهب الجديدة من خريجي المعهد العالي للسينما، أو من خارجه، ووفر فرص العمل لعشرات المخرجين الجادين ولآلاف العاملين في صناعة السينما «واستقطب كل القوى الخيرة في السينما المصرية التي وجدت فيه بدورها إطارًا وقاعدة لإنتاج سينما نظيفة، جادة المضمون والهدف، تسهم، بفاعلية، في إشاعة الوعي الوطني والقومي والاجتماعي لدى أوسط الجماهير عاملاً على إبعادها عن السينما التقليدية المضللة».. كما أن النتائج الثقافية لا تحسب عادة بمقياس الربح والخسارة، فضلاً عن تشكيكهم في أرقام الخسائر التي أعلنتها الأجهزة الرقابية واستندت إليها الدولة – دولة السبعينيات.. في تصفية القطاع العام.

وعلى الجانب الآخر، فإنه ليس من الإنصاف إهالة التراب على التجربة بكاملها وتشويهها واعتبارها كارثة لم تحقق سوى الخسائر والخراب، وسينما لا تقل تخلفًا عن سينما القطاع الخاص الاستهلاكية، السائدة الفاسدة.. وأن هذا القطاع قد قام منذ البداية على «أسس رخوة، بدون خطة واضحة، وتنظيم جاد» وأن تعثره كلف الدولة ما يقرب من ثمانية ملايين جنيه!!

الفريق الأول يدعم موقفه بأن يدفع إلى المقدمة بفيلم (المومياء) لشادي عبد السلام ومجموعة الأفلام التي أنتجها القطاع العام لكبار المخرجين: صلاح أبو سيف (القاهرة ٣٠ – الزوجة الثانية – القضية ٦٨ – فجر الإسلام)، وكمال الشيخ (الخائنة – المخربون – الرجل الذي فقد ظله – ميرامار – غروب وشروق)، وتوفيق صالح (المتمردون – يوميات نائب في الأرياف – السيد البلطي)، وحلمي حليم (حكاية من بلدنا) وبركات (الحرام – ليلة الزفاف – حكاية بنت اسمها مرمر) و(الطريق – هارب من الأيام – السمان والخريف – الشحات – الشيماء) لحسام الدين مصطفى و (بين القصرين وقصر الشوق) لحسن الإمام، فضلاً عن أفلام حسين كمال (المستحيل – البوسطجي – شيء من الخوف) وصبحي شفيق (التلاقي) وعلي عبد الخالق (أغنية على الممر) ومحمد راضي (الحاجز) و«الجبل» لخليل شوقي وغيرها.

ويستخرج الفريق الآخر من ملفات القطاع عديداً من الأعمال «الهابطة» التي تروج لقيم مضادة لأهداف القطاع العام – المعلنة رسميًا، ومنها (الحلوة عزيزة وبنت بديعة ودلال المصرية) لحسن الإمام، و (من أجل حنفي ووكر الأشرار) لحسن الصيفي، ومجموعة أفلام محمود ذو الفقار التي وصلت إلى عشرة أفلام (المراهقة الصغيرة – أنا وزوجتي والسكرتير – الليلة الأخيرة.. وغيرها) مع أفلام نيازي مصطفى (صغيرة على الحب وشياطين الليل وأخطر رجل في العالم) و«ملكة الليل» لحسن رمزي وأفلام حلمي رفلة، ومحمد عبد الجواد، وحسين رضا، وعلي رضا ومحمد كامل حسن.. المحامي.

ربما كانت النزاهة والإنصاف تقتضي موقفًا آخر، يقوم على قراءة التجربة قراءة موضوعية، في ظل سياقها التاريخي، وفي ظل تطور اهتمام ثورة ٢٣ يوليو بالسينما كوسيط جماهيري، والعلاقة المتوترة بين السينمائيين ورجال أمن الثورة من العسكريين أو المدنيين أو المثقفين، ومناقشة التجربة في ضوء الوقائع الرسمية الموثقة التي تؤكد أن القطاع العام مر بمرحلتين أساسيتين من ١٩٦٣–١٩٦٦ ثم من ٦٦

وحتى ١٩٧٠ إلى أن تمت تصفيته نهائيًا وأن عديداً من القرارات التي تم اتخاذها داخل هذا القطاع كانت قرارات سيادية، تحاول تأمين فرص العمل وتوفير الحياة الكريمة لفئة من فئات الشعب.

إن تقييم تجربة القطاع العام في السينما يحتاج إلى نوع من التدقيق والتمحيص والتروي في الأحكام. بعيداً عن التهوين أو التهويل، الزراية أو المبالغة، الحماس الأهوج أو تصفية الحساب، فالتجربة شأن التجارب كلها لها إيجابياتها وسلبياتها، محاسنها ومساوئها، نقاط قوتها ومكامن ضعفها، وتحتاج إلى مناقشة هادئة، لا تختلط فيها الأوراق، عمداً، بين الثقافي والاقتصادي وبين الاستراتيجي والتكتيكي وبين التفسيرات والتبريرات.. بين اندفاع المرحلة الأولى وتريث وحكمة المرحلة الثانية، بين رغبة الثورة في الارتقاء بالعمل السينمائي، وعدم قدرتها على تحقيق هذا الهدف، بل وعجزها عن بلوغه، وأن نرى العلاقة بين السينما والثورة من عام ١٩٥٢ حتى عام ١٩٧٠ في إطارها الصحيح.

السينما والثورة: تطور تاريخ

مرت علاقة ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ بالسينما المصرية خلال الفترة من ١٩٥٢ حتى ١٩٧٠ بثلاث مراحل أساسية، بدأت بالإرشاد والترشيد والتوجيه ثم الدعم والرعاية والتمويل، والمرحلة الثالثة التي بدأت عام ١٩٦٢ وانتهت عام ١٩٧١ وهي مرحلة القطاع العام، أي إدارة الدولة لعديد من المرافق السينمائية وإدارة عمليات الإنتاج والخدمات والتوزيع ودور العرض.

لم تكن ثورة يوليو تدرك - بدقة - في سنواتها الأولى ماذا تريد من السينما، ولم ير فيها القائد العام محمد نجيب سوى أنها وسيلة من وسائل التربية والتثقيف (...) عندما نسيء استعمالها نهوي بأنفسنا إلى الحضيض وندفع جيلاً من الشباب إلى الهاوية..

كما جاء في تصريحه في ١٨ أغسطس ١٩٥٢ الذي استكمله في نوفمبر ١٩٥٢ برسالته عن الفن التي عدد فيها مساوئ فن العهد البائد وأشار إلى أن الثورة لا تستطيع أن تقبل من الفن ومن المشرفين عليه شيئًا من هذا الذي كان يحدث في الماضي.

لم يكن لدى الدولة كتابها ومفكروها أو مخرجوها.. ومن الجائز أنها لم تبحث عن هؤلاء في السينما، وخاضت الثورة معركتها مع الإقطاع ورجال الأحزاب وضد مؤامرات الإخوان المسلمين وقامت بقمع الانتفاضات العمالية، إضافة إلى معاركها الداخلية – التي وصلت إلى ذروتها في أزمة مارس ١٩٥٤ التي خرج منها عبد الناصر قويًا. وترسخت أقدام الثورة، وبدأت وزارة الإرشاد القومي برئاسة فتحي رضوان بتطبيق وجهة نظره الديمقراطية، في أنه لا حل ولا وسيلة، لأن تجعل الدولة الفن في خدمتها، إلا بالتوجيه العام، فقط وبدون تدخل.

تنبه رجال الثورة، بعد تجربة فيلم «مصطفى كامل» الذي أخرجه أحمد بدرخان وصادرته الرقابة في الفترة الملكية، وأفرجت عنه حكومة الثورة ليعرض بعد أقل من خمسة أشهر من قيامها، تنبهت إلى أن هناك قانونًا جائرًا للرقابة على المصنفات الفنية صدر في عام ١٩٤٧ في أعقاب التحركات الجماهيرية النشيطة عام ١٩٤٦ والمظاهرات التي اندلعت لتغطي وجه مصر والإضرابات التي نظمها العمال من مختلف المناطق وكان هذا القانون يقضي – تحديداً – بعدم جواز إظهار مناظر الإخلال بالنظام الاجتماعي كالثورات أو المظاهرات أو الإضرابات، إضافة إلى عشرات التعليمات التي تكبل حرية التعبير وتفرض دائرة من الحصار المحكم حول موضوعات أهم وسائل الاتصال الجماهيري وأكثرها شعبية وتضمن – تمامًا – عدم المساس بالسلطة أو رموزها.

في عام ١٩٥٥، وبعد أقل من ثلاث سنوات من قيام الثورة، ألغت وزارة الإرشاد التعليمات الرقابية المتعسفة التي صدرت في فبراير ١٩٤٧ وأحلت محلها القانون رقم ٤٣٠ عام ١٩٥٥ الذي أشرف على إعداده شيخ القانونيين المصريين الدكتور عبد الرزاق السنهوري، وما زال هو المرجع الأساسي لعمل الرقابة المصرية حتى الآن.

صدر القانون لينظم العلاقة بين حكومة الثورة وبين السينمائيين، وعلى الرغم من ورود بعض المواد المجحفة التي تعرقل وتعوق الحرية - الكاملة - للتعبير إلا أن القانون الجديد في مجمله كان أفضل بكثير جداً من تعليمات ١٩٤٧، على الرغم من التحفظ على مفهوم الرقابة به في الحالين.

وفر القانون الجديد بعض الحرية لتجار السينما المصريين لكنهم، واعتماداً على موروثهم في الخوف والجبن والهلع وكعادتهم، آثروا السلامة وظلوا يعزفون تلك النغمات الرخيصة - التي برعوا في عزفها سابقًا، وإن بدت بوادر ازدهار اتجاه الواقعية النقدية، عند بعض فناني السينما المهمومين بالتعبير عن الإنسان المصري وأشواقه للعدل والحرية والكرامة الإنسانية، وظهرت أفلام صلاح أبو سيف (شباب امرأة - الفتوة) بعد قانون الرقابة، وإن جاءت أفلامه في عمومها أكثر عمقًا في تداول الواقع وجرأة في طرح مشكلاته بعد الثورة والتي كان من حصادها «الوحش».. «ريا وسكينة»، وعرض في عام ١٩٥٥ «درب المهابيل» لتوفيق صالح وقبله «صراع في الوادي» ليوسف شاهين وبعده «باب الحديد»، و «جميلة» ثم «جعلوني مجرمًا» لعاطف سالم.. وغيرها.

بدأ اهتمام الدولة - الثورة يأخذ شكلاً جديًا وملموسًا بعد إنشاء مصلحة الفنون عام ١٩٥٥ وتولى رئاستها الأديب الكبير يحيى حقي الذي بدأ تجربته الخصبة في مجال الثقافة السينمائية عام ١٩٥٦ بإنشاء «ندوة الفيلم المختار».. التي اتخذت من حديقة قصر عابدين (القصر الملكي السابق) مكانًا لعروضها وكانت هذه الندوة هي الرحم الذي خرج منه جيل كامل من عشاق السينما ومثقفيها الذين ما زالوا يثرون الحياة الثقافية حتى الآن والتي خرجت من معطفها أيضًا حركة النقد السينمائي الجديد التي تبلورت في جمعية الفيلم عام ١٩٦٠ ثم اتخذت شكلها الرسمي والقانوني في عام ١٩٧٢ بتكوين جمعية نقاد السينما المصريين.

وإلى جانب ذلك، قامت إدارة السينما بالمصلحة بإنتاج عدد من الأفلام التسجيلية والقصيرة بعد أن وافق رئيس الجمهورية في ٣١ يناير ١٩٥٧ على توصية المجلس الأعلى للفنون والآداب بقصر إنتاج الأفلام القصيرة سواء أكانت ثقافية أو تعليمية أو دعائية، على تلك المصلحة.

بدأت الدولة تستشعر خطورة السينما كأداة من أدوات التوجيه للرأي العام خصوصاً بعد نجاح السينما التسجيلية في تغطية أحداث العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ مبرزة دور الشعب والجيش في الصمود والمقاومة وإجلاء قوات العدوان، كما أوضحت للرأي العام العالمي وحشية المعتدين وما لحق ببورسعيد وشعبها من تدمير، وكان من أشهر هذه الأفلام فيلم الفنان التسجيلي الكبير سعد نديم «فليشهد العالم» الذي عرض في لندن أثناء العدوان وبسببه ظهرت الصحف الإنجليزية وقد كتبت «امنعوا رائحة العار عن بريطانيا» و«عبد الناصر فتح جبهة أخرى بهذا الفيلم»... كما أبدى أعضاء مجلس قيادة الثورة إعجابهم به حين شاهدوه مع وزير الإرشاد القومي فتحي رضوان.. وكان أن بدأت المرحلة الثانية في علاقة الثورة بالسينما والتي صدر فيها قرار إنشاء أول مؤسسة عامة للسينما في مصر، وفي الوطن العربي عام ١٩٥٧ «مؤسسة دعم السينما» التي تحولت في عام ١٩٥٨ إلى «المؤسسة المصرية العامة للسينما» وحدد قرار إنشائها أهدافها في «رفع المستوى الفني والمهني للسينما وتشجيع وعرض الأفلام العربية داخل البلاد وإيفاد مبعوثين رسميين لدراسة أسواق الفيلم العربي»، هذا بالنسبة للسينما كصناعة وتجارة، إضافة إلى إقراض المشتغلين بالإنتاج السينمائي الهادف، ومنح جوائز لهذا الإنتاج والمشتغلين به الذين أولاهم القرار اهتماماً خاصاً، كما حدد القرار ضرورة إيفاد بعثات طويلة وقصيرة الأجل لدراسة «فنون السينما» وهو استمرار للتقليد العظيم الذي أرساه الاقتصادي الكبير طلعت حرب، وظلت شركة مصر للتمثيل والسينما تنفيذه حتى إنشاء المعهد العالي للسينما عام ١٩٥٩». كما اهتم قرار إنشاء المؤسسة بإقامة أسابيع للأفلام المصرية بالخارج وأسابيع للأفلام الأجنبية في الداخل كنوع من التبادل الثقافي، وحرص القرار على التنويه بضرورة الاشتراك في مؤتمرات ومهرجانات السينما الدولية.

كان قرار إنشاء هذه المؤسسة يعني بداية تدخل الدولة رسمياً في صناعة السينما وإن ظل التدخل محكوماً في مراحله الأولى بالرعاية والدعم والإقراض والتمويل ثم وضعت المؤسسة خطة متدرجة لإنتاج عدد محدود من الأفلام الروائية التاريخية، من خلال شركة للتمثيل والسينما كما أنتجت عدداً من الأفلام التسجيلية من بينها الفيلم

المهم «ينابيع الشمس» الذي قام بإخراجه الكندي جون فيني بمساعدة مجموعة من شباب السينمائيين المصريين والذي يعد من كلاسيكيات السينما التسجيلية في مصر والعالم حيث تابع فيه المخرج من خلال كاميرا المبدع حسن التلمساني رحلة نهر النيل من المنبع إلى المصب في أسلوب شاعري وإيقاع فني رائع ولغة سينمائية راقية.

كانت الدولة لا تمتلك من استديوهات السينما سوى «ستوديو مصر» الذي ركزت على تطويره والاهتمام برفع مستوى كفاءة معداته وأدواته ورصدت نصف مليون جنيه (في ذلك الزمان) لتزويده بمعدات حديثة للصوت والتصوير ومعامل لطبع الأفلام الملونة والأبيض والأسود.

كان ثروت عكاشة قد تولى مسئولية وزارة الثقافة اعتباراً من عام ١٩٥٨، ووفقًا لسياساته الثقافية التي تقوم على إنتاج الثقافة الجادة الهادفة، فقد جاء تركيز وزارته على الجوانب الثقافية السينمائية بشكل أساسي، دون الدخول - على حد تعبيره في مذكراته «في السياسية والثقافة» - (في متاهة العمل السينمائي) فقد وقف مع دعم فكرة إنشاء جمعية الفيلم وهي جمعية أهلية، كما اشتركت المؤسسة في عديد في المهرجانات السينمائية الدولية وأقامت عديداً من أسابيع الفيلم المصري بالخارج وكذا أسابيع للأفلام الأجنبية في مصر.

في عام ١٩٥٨ وفقًا لأهداف المؤسسة المصرية العامة للسينما، أعاد ثروت عكاشة فكرة «منح جوائز للإنتاج السينمائي والمشتغلين به» التي بدأت عام ١٩٥٥ مع القرار الوزاري رقم ٣٧ عام ١٩٥٥ بإقامة مسابقة لاختيار أحسن الأفلام المصرية والتي رصد لها مبلغ ٢٥ ألف جنيه والتي تكررت عام ١٩٥٦ دون جوائز مالية فأحجم عنها المنتجون، إلى أن قرر الوزير إعادة المسابقة على أن تشمل الأفلام التي عرضت في الفترة من مايو ١٩٥٥ حتى أغسطس ١٩٥٨ ورفعت قيمة الجوائز إلى خمسين ألف جنيه.. وفي موسم ٦١/٦٢، ١٩٦٣ أقيمت المسابقة أيضًا وإن استبدلت بالجوائز المادية شراء نسخ من الأفلام التي تفوز في المسابقة، كما نجحت وزارة الثقافة في عام ١٩٦٠ في إقامة المهرجان الثاني للأفلام الأفريقية والآسيوية والذي اشتركت فيه ٣٢ دولة،

كما عملت على تشجيع ترجمة الكتب السينمائية التي تتناول الحرفة والتذوق، وتم نشر خمسة وعشرين كتاباً بالتعاون بين المؤسة المصرية للسينما والمؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر.

كان تشجيع الدولة / الثورة للإنتاج لا يقتصر على جوائز المسابقات الدولية، فقد قامت المؤسسة بإقراض شركة لوتس فيلم (آسيا) لإنتاج الفيلم التاريخي الكبير «الناصر صلاح الدين» إخراج يوسف شاهين، وإقراض شركة أفلام رمسيس نجيب لإنتاج فيلم «واإسلاماه».. إخراج أتورد ماركون.

كان ثروت عكاشة بجوار دوره السياسي يملك رؤية ثقافية تقوم على استراتيجية كاملة لبناء المستقبل ويؤمن بأن «الثقافة لا تكون رفيعة بمضمونها الفكري وحده وإنما أيضاً بوسائلها في التعبير، أي بامتلاك أربابها لناصية الفن الذي يعبرون به، وفهمهم الكامل لمقاييسه العلمية النقدية واستيعابهم لأسسه وخبراته العالمية إلى الحد الذي يؤهل العمل الثقافي لأن يدلي بدلوه، فينشط لرفع المستوى الفني للعاملين في حقل الثقافة باعتبار ذلك شرطاً للوصول إلى ثقافة رفيعة.

لذا تقدم لمجلس الوزراء في عام ١٩٥٩ بمشروع إنشاء أربعة معاهد فنية كنواة لأكاديمية الفنون (معهد السينما ومعهد الموسيقى ومعهد الباليه ومعهد الفنون المسرحية) وبدعم من الرئيس عبد الناصر شخصياً – في مقابل فتور مجلس الوزراء – وكما يقول عكاشة عن عبد الناصر، الذي أعطاني أذناً صاغية (...) وإذ هو في النهاية يبدي اقتناعه، ويطلب إليَّ أن أظفر أولاً بموافقة كتابية من عدد من الوزراء (...) حتى يستند إلى هذه الموافقة في إصدار قرار جمهوري بإنشاء هذه المعاهد.

كان عبد الناصر يدرك أن إنشاء هذه المعاهد ليس ترفًا، وأنه بهذا القرار يضع اللبنة الأساسية لمستقبل الثقافة، وثقافة المستقبل.. التي يجب أن تقوم على أسس علمية صحيحة، بدأت الدراسة في المعهد العالي للسينما في الرابع والعشرين من أكتوبر عام ١٩٥٩، وتولى عمادته شيخ المخرجين محمد كريم.

لقد حفلت السنوات العشر الأولى من عمر الثورة بالاهتمام الجدي بالسينما، بدأت بالإرشاد والتوجيه ثم الدعم والرعاية، وكان لتولي اثنين من كبار المثقفين أمر وزارة الإرشاد القومي ثم الثقافة والإرشاد القومي وهما فتحي رضوان وثروت عكاشة، أثره الكبير في الثقافة المصرية عمومًا ونظرتهم للسينما، بعد ذلك بشكل خاص. وعلى الرغم مما تم من إجراءات التمصير ثم القرارات الاشتراكية بعد ذلك في عام ١٩٦١، إلا أن يد التأميم لم تقترب من العملية السينمائية حتى خروج ثروت عكاشة من الوزارة عام ١٩٦٢.. بل لم يكن هناك تفكير في ذلك كما يؤكد في مذكراته «حتى سبتمبر ١٩٦٢ حين تركت وزارة الثقافة لم يكن هناك أي تفكير في تأميم السينما وأن تتولى الدولة الإنتاج السينمائي.. لكن قرارات فرض الحراسة على عديد من الأشخاص بعد مأساة الانفصال التي طالت عديدًا من المنشآت السينمائية أغرت الوزير المقبل بالاستحواذ على تلك المنشآت سواء كانت استوديوهات أو دور عرض كان معظمها في حالة رثة ومعدات وآلات مستهلكة، وربما كان على الوزير أن يبدي حماسًا – اشتراكيًا – يفوق زميله السابق وأن يقرر دخول الدولة إلى مجال الإنتاج لتحقيق الفن الهادف» وهو الذي قام بتصفية القطاع العام بعد ذلك بنفسه.

القطاع العام محاولة للتحليل الاقتصادي والفني

في بداية عام ١٩٦٣، صدر القرار الجمهوري رقم ٤٨ الذي أدمج المؤسسة المصرية العامة للسينما في المؤسسة المصرية العامة للهندسة الإذاعية، وأصدر مجلس إدارة المؤسسة الجديدة قراراته بإنشائه أربع شركات تابعة للمؤسسة وهي:

١- الشركة العامة لتوزيع وعرض الأفلام.

٢- الشركة العامة للاستوديوهات.

٣- شركة الإنتاج العربي (فلمنتاج).

٤- شركة الإنتاج العالمي (كوبرو).

وفي منتصف عام ١٩٦٤، تم إنشاء شركة خاصة لدور العرض بعد فصلها عن التوزيع وإنشاء شركة جديدة للإنتاج هي (شركة القاهرة للإنتاج السينمائي) وبذلك أصبحت شركات السينما ست شركات خلال عام ونصف تقريباً.

وربما كان ذلك بداية التعثر والتخبط الذي ساد وحكم العمل السينمائي حتى نهاية عام ١٩٦٦ تقريباً، حيث طغى فيها مبدأ «الكم» الذي انتهجه عبد القادر حاتم، وزير الثقافة والإعلام، في هذه الفترة (٦٢-١٩٦٦).

يقرر المهندس صلاح عامر، أول رئيس للقطاع العام السينمائي، أنه (في بداية عام ١٩٦٣ عهد إليه بإنشاء قطاع عام للسينما بحيث يكون ركيزة قوية في مجال صناعة وإنتاج السينما حيث كان الإنتاج في هذا القطاع قد وصل إلى شبه توقف وكان من أولى مهام مؤسسة السينما أن تنقذ قطاع السينما من الإفلاس والانهيار ومن هروب الفنانين والمخرجين إلى العمل في بيروت حيث كانت الجهات المعادية لمصر تود أن ترثها في الإنتاج السينمائي، وأن شراء الاستوديوهات كان ضرورة بعد أن أصبحت مسئولية القطاع العام هي إنتاج الجزء الأكبر من الأفلام وتوفير إمكانيات الإنتاج للقطاع الخاص، وبالنسبة لشراء «ستوديو جلال» فلم يتم على أساس أن تتوفر فيه كافة الإمكانيات بل جرى تقييم له على حالته، على أن تتولى أجهزة المؤسسة علاج العيوب الموجودة به وإعادته كمرفق صالح، وأن هذا الاستوديو وغيره من الاستوديوهات التي اشترتها المؤسسة تبلغ قيمتها في الوقت الحاضر عشرة أضعاف ثمن شرائها).

جاءت هذه الشهادة في إطار تقرير النيابة العامة المؤرخ ١٩٨١/١٢/٢٢ بعد عشر سنوات تقريباً من التحقيقات التي أجرتها النيابة بعد أن أحال إليها المدعي العام الاشتراكي القضية للتحقيق فيما (اكتنف تصرف العاملين بالمؤسسة من شبهات الإضرار العمدي بالأموال العامة والإهمال الجسيم في أداء وظائفهم).

وإذا كانت النيابة العامة قد انتهت إلى حفظ التحقيق إدارياً، لأن (الوقائع موضوع التحقيقات لا تقطع بتوافر أركان أي من جرائم المال العام مما يعاقب عليه قانون العقوبات)..

إلا أن الأمر قد بات أحد شواغل الرأي العام الثقافي والسينمائي منذ أن بدأت المعاول تهدم صرح القطاع العام واختارت أضعف نقاطه، وهي القطاع العام السينمائي، حيث تقدم النائب أحمد طه أحمد عضو مجلس الشعب المصري في جلسة المجلس بتاريخ ١٩٧٢/١/٢٣ بسؤال حول مظاهر إهدار أموال مؤسسة السينما والتي أعلن في المجلس أنها بلغت ثمانية ملايين من الجنيهات.. وإن كان تقرير النيابة قد حددها بمبلغ ستة ملايين ومائة وستة وثلاثين ألفًا وأربعمائة وأربعة وثلاثين جنيهًا مصريًا.

وقد شملت التحقيقات عديدًا من رموز القطاع العام الذين تولوا قيادته خلال الفترة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧١.. ومنهم الكاتب نجيب محفوظ الذي تولى رئاسة المؤسسة المصرية العامة للسينما والذي كان - وفقًا لشهادته في التحقيقات - «ضد فكرة التأميم بالصورة التي تم بها».. والكاتب الكبير سعد الدين وهبة والمخرج القدير صلاح أبو سيف وقد تولى كل منهما رئاسة إحدى شركات الإنتاج وقد دافع كلاهما عن القطاع العام على عكس معظم الأسماء التي تولت الإدارة في فترات متلاحقة لكنها ومن خلال التحقيقات برز عدم تعاطفها مع الفكرة ذاتها، إلا أن اللجنة المحاسبية التي تشكلت لفحص أعمال القطاع والبحث عن أسباب وحجم الخسائر.. أرجعت تلك الخسائر، وفق شهادة اللجنة في تحقيقات النيابة العامة، إلى عدة عوامل منها انعدام التخطيط والتنظيم والرقابة والإدارة الفردية للشركات والعمالة الزائدة والعجز عن تسويق الفيلم المصري داخليًا أو خارجيًا، إما لهبوط مستواه الفني أو لأسباب سياسية، بالإضافة إلى زيادة تكاليف الإنتاج وسيطرة فكرة التنافس الضار بين الشركات... كما رأى البعض أن استغلال أموال المؤسسة لم يكن على نحو سليم مثل شراء استوديو جلال بمبلغ حوالي ١٥٠ ألف جنيه وشراء قصص أفلام وتعاقدات على كتابة سيناريوهات وحوارات ظلت كلها دون إنتاج وإنتاج أفلام حققت خسائر والبدء في أفلام لم تستكمل (أفراح بعلبك) والخسارة التي حققتها صفقة أفلام حلمي رفلة السبعة، علاوة على خسائر شركة الإنتاج العالمي (كوبرو) التي أنتجت ١٢ فيلمًا لم يعرض منها حتى تاريخ التقرير سوى أربعة أفلام لم تغط تكاليف الإنتاج.

ويخلص تقرير النيابة العامة، بعد إجراء كافة التحقيقات إلى نتيجة مهمة هي أن مؤسسة السينما وشركاتها أقامتها الدولة بعد انهيار المسرح السينمائي المصري انهياراً تاماً حيث أوشك تماماً على الإفلاس والتوقف، وأن مولد المؤسسة تم في ظروف سياسية فرض فيها عدد كبير من الدول العربية والأجنبية الحظر على الفيلم المصري، وتدخلت القيادة السياسية العليا للبلاد لتوجيه صناعة السينما لتشد من أزر النظام الثوري الوطني ومكانته خارج البلاد، وأن الفن السينمائي بطبيعته يحتاج لغلاف من الشفافية النقية ومجال من الإحساس المرهف ليمكن له أن ينمو فيه النمو السليم، وأن الزج بأجهزة الدولة في هذا الميدان كان بالصورة التي حددت له هدفاً سياسياً أكثر من الهدف الاقتصادي.

وإذا كان من الضروري مراجعة اتهام القطاع العام بالخسارة نتيجة بعض القصور في حساب الإيرادات والمصروفات بالنسبة للعملية السينمائية فإنه، ودون استبعاد مبلغ ثلاثة ملايين جنيه ونصف قيمة مرتبات العاملين بهذا القطاع وهو مبلغ نرى ضرورة استبعاده أصلاً، لأن الدولة كانت مسئولة في تلك الفترة عن العاملين وأجورهم في شتى القطاعات، فإن أصول هذا القطاع - الآن - من استوديوهات وأفلام ودور عرض ومعامل ومركزي الصوت والمونتاج، والتي كان يجري تقييمها تمهيداً للبدء في إجراءات بيعها - كلها تمثل ثروة حقيقية قد تصل إلى عشرات الملايين من الجنيهات، كما أن الأفلام قد أكمل معظمها دورته، وغطى الكثير منها مصروفاته كما أكد ذلك السيد/ محمد خفاجي، رئيس مجلس إدارة شركة مصر للتوزيع ودور العرض بالإضافة إلى أنه لو أعلنت الشركة بياناً بما حققته أفلام القطاع العام من إيرادات لتكشف الكثير، ففيلم «المومياء» وهو نموذج فذ للأفلام التي حققت خسائر فادحة وفقاً لتقرير المدعي الاشتراكي، فقد بلغت إيراداته ما يقرب من مائتي ألف جنيه مصري من حقوق عرض في التليفزيون الفرنسي فقط، كما أشار السيد/ محمد خفاجي إلى أنه بصدد بيع أفلام القطاع العام إلى القناة الفضائية المصرية بمبلغ خمسين ألف جنيه لكل فيلم ليصل رقم الصفقة إلى ما يقرب من ثمانية ملايين جنيه مصري، وهو ما يفوق كل حجم الخسائر التي أوردها التقرير.

كان الصراع – الخفي – أو المعلن بين سياستي «الكم» و«الكيف» ممثلتين في وزيري الثقافة محمد عبد القادر حاتم، وثروت عكاشة هي سبب كل التخبط والارتباط الذي ساد، وسيطر على حركة الثقافة المصرية خلال الستينيات وترددها وتراوحها بين السياستين من التوسع والانتشار الأفقي و «كتاب كل ست ساعات و «مسرحية كل يوم».. إلى الانكماش والحركة المحسوبة والتخطيط العلمي، والسعي إلى الترسيخ والتأصيل.

كان عكاشة في فترة وزارته الأولى (٥٨-١٩٦٢) قد استطاع أن يضع استراتيجية ثقافية طويلة المدى مرتكزًا على منجزات سلفه المناضل المثقف الكبير فتحي رضوان، الذي مهد الأرض وعبَّد الطريق نحو ثقافة عربية أصيلة ومعاصرة، وما إن تولى حاتم مسئوليته في نهاية عام ١٩٦٢ حتى ساد المفهوم الإعلامي للثقافة، وتخفف من أعباء وأفكار أسلافه العظام وراح يتوسع حتى بات البناء كله مهددًا بالانفجار، مما حدا بعبد الناصر أن يعيد عكاشة مرة أخرى، ويفصل الثقافة عن الإعلام ويوصي الوزير الجديد بأن يصلح ما أفسده الدهر.

اضطربت أحوال السينما في تلك الفترة نتيجة لعدم وضوح موقف الدولة من تلك المنشآت التي تولت إدارتها ثم اشترتها من جهاز الحراسة العامة بتقديرات جزافية حملت ميزانياتها عبئًا لم تستطع التخلص منه لفترة طويلة، فقد كانت الاستديوهات شبه خربة، ودور العرض في حالة سيئة جدًا، إضافة إلى التوسع الإداري (ست شركات) قضت أجهزتها الإدارية على إمكانية تحقيق أي ربح.

حين عاد عكاشة وفي منتصف عام ١٩٦٧، تقرر إدماج شركات الاستديوهات والإنتاج والقاهرة والإنتاج العالمي في شركة واحدة باسم «القاهرة للإنتاج السينمائي» وأدمجت شركتا التوزيع ودور العرض في «شركة واحدة باسم «شركة القاهرة للتوزيع السينمائي»، وفي عام ١٩٧٠ أدمجت الشركتان في المؤسسة المصرية العامة للسينما، إلى أن تقرر تصفية المؤسسة المصرية العامة للسينما في منتصف عام ١٩٧١ وإنشاء هيئة للسينما والمسرح والموسيقى بدلاً منها وبدلاً من مؤسسة المسرح والموسيقى.

حاول عكاشة حين تولى الوزارة في سبتمبر ١٩٦٦ أن يبدأ في سياسة الانكماش حتى يعيد ترتيب أوراق البيت السينمائي وينقيه من أساتذة القطاع الخاص وخريجي مدرسة سينما أثرياء الحرب الذين تولوا قيادته، ويصفي التركة الهائلة من جيوش الموظفين الإداريين ويمعن النظر في أمر أكوام القصص والسيناريوهات التي تم شراؤها، وكان معظمها غير صالح للتنفيذ، بل وسقط حق القطاع في بعضها بمضي المدة القانونية، لكن تعليمات عبد الناصر كانت حاسمة في ضرورة الاستمرار والمضي في الإنتاج حرصًا على تشغيل الفنانين والفنيين وتشغيل الاستوديوهات والعمل على استعادة الفنانين الذين هاجروا إلى لبنان والمحافظة على السوق التقليدية للفيلم المصري التي بدأت تنكمش بسبب العوامل السياسية، وضغوط الإنتاج المنافس من الهند وبعض البلاد العربية.

في الدراسة المهمة لدرية شرف الدين عن «السياسة السينمائية في مصر ١٩٦١-١٩٨١»، وفي إطار هجمتها على تجربة القطاع العام حشدت فيها كل الآراء التي هاجمت التجربة وركزت على سلبياتها التي شملت هؤلاء الفنانين من السينمائيين ذوي الحس الوطني، والقدرة الحقيقية على العطاء الفني، والذين كانوا جزءًا من حركة المثقفين الذين تم عزلهم عن المشاركة أو اختاروا تلك العزلة بأنفسهم تلافيًا لعواقب الأمور.

وهو كلام مرسل لا أساس له من الصحة، حيث لم تذكر الكاتبة اسمًا واحدًا من هؤلاء الذين «تم عزلهم» أو «اختاروا تلك العزلة» من المخرجين السينمائيين.. فبمراجعة قوائم إنتاج السينما المصرية خلال الأعوام من ٦٣ حتى ١٩٧٢ وهي فترة القطاع العام، وبمراجعة أسماء المخرجين العاملين في الحقل السينمائي قبل ذلك، اتضح أنه لا يوجد مخرج واحد توقف عن العمل عازلاً نفسه أو معزولاً، بل يتضح أيضًا أن القطاع العام أتاح فرصة العمل لستين مخرجًا من بين خمسة وثمانين مخرجًا أخرجوا ٤٣٠ فيلمًا في السنوات العشر التي شارك فيها القطاع العام في الإنتاج.. وأن الستين مخرجًا قدموا مائة وسبعة وأربعين فيلمًا من القائمة التي تضمنت

١٥٣ فيلمًا هي مجمل إنتاج القطاع، أما الأفلام الستة الأخرى فهي لمخرجين أجانب وتدخل في إطار الإنتاج المشترك.

قدم القطاع العام ٣٠٪ من إنتاج السينما المصرية خلال عشر سنوات، وعلى الرغم من ذلك فقد أتاح فرصة الإخراج الأولى لستة وعشرين مخرجًا يقدمون أعمالهم لأول مرة - الشائع أنهم أربعة عشر مخرجًا فقط.. بينما أتاح القطاع الخاص الفرصة لسبعة عشر اسمًا جديدًا فقط على الرغم من إنتاجه لما يقرب من ٧٠٪ من مجمل إنتاج تلك السنوات، من بينهم تجارب وحيدة لكمال الشناوي وأحمد مظهر وماجدة..

وإذا جاز لنا أن نقسم فترة عمل القطاع العام إلى مرحلتين، من (٦٣-٦٦) ومن (٦٨-١٩٧٢)، تفصل بينهما فترة انتقالية (١٩٦٧) وهي السنة التي أنهت فيها مؤسسة السينما ارتباطاتها الإنتاجية السابقة، فالقائمة توضح أن الفترة الأولى، التي تضمنت ستة وخمسين فيلمًا (فيلمان عام ١٩٦٣ وأحد عشر في عام ١٩٦٤، وثلاثة وعشرون عام ١٩٦٥ ثم ٢٠ فيلما عام ١٩٦٦) وعلى الرغم مما حفلت به هذه الفترة من أفلام هزيلة عهد بها سدنة القطاع الخاص إلى زملائهم أساطين السينما التجارية، وسيادة ما سمي بأفلام حرف (ب) التي قدمها نيازي مصطفى وحسن الصيفي ومحمد كامل حسن ومحمد عبد الجواد وعبد الرحمن شريف وحسن رضا وحسن الإمام وحسام الدين مصطفى، وغيرهم.. من خلال أفلام «من أجل حنفي» و «زوج في إجازة» و«هارب من الزواج» و«الابن المفقود» و«نهر الحياة» و«أيام ضائعة» و «منتهى الفرح» و«شياطين الليل» و«زوجة من باريس» و«هي والرجال» و«الرسالة الأخيرة» و«الرجل المجهول»، من الأفلام التي أصبحت وصمة في جبين القطاع العام.. إلا أن هذه الفترة أيضًا لمعت فيها أسماء صلاح أبو سيف «القاهرة ٣٠» وعاطف سالم «ثورة اليمن» - «خان الخليلي»، أحمد بدرخان، «سيد درويش» و«فطين عبد الوهاب» «مراتي مدير عام» وبركات «الحرام - ليلة الزفاف» وقدمت من المخرجين الجدد حسين كمال «المستحيل» ونور الدمرداش «ثمن الحرية» وخليل شوقي «الجبل» وجلال الشرقاوي «أرملة وثلاث بنات» وعبد الرحمن الخميسي «الجزاء» وفاروق عجرمة «العنب المر» وأحمد فاروق «الرجال لا يتزوجون الجميلات».

والغريب أن الفترة الانتقالية بين سياستي حاتم وثروت عكاشة لم تقدم مخرجًا جديدًا واحدًا على الرغم من أفلامها العشرين التي شارك في إخراجها صلاح أبو سيف «الزوجة الثانية» وكمال الشيخ «المخربون» وحسن الإمام «إضراب الشحاتين – قصر الشوق» وثلاثة أفلام لمحمود ذو الفقار – الذي أخرج وحده عشرة أفلام للقطاع العام من بين ١٩٥٣ فيلم – وفيلمان لحسام الدين مصطفى «السمان والخريف – جريمة في الحي الهادئ».

وقد شهدت السنوات التالية اعتبارًا من عام ١٩٦٨ عرض ٧٧ فيلمًا للقطاع العام اتسم معظمها بالنضج والاقتراب من التعبير عن الواقع، واعتمد كثير منها على أعمال كبار الأدباء التي تم تحويلها إلى سيناريوهات، ويمكن أن ندرج نسبة كبيرة منها ضمن كلاسيكيات السينما العربية ومنها «البوسطجي – شيء من الخوف» لحسين كمال و«المتمردون – يوميات نائب في الأرياف – السيد البلطي» لتوفيق صالح و «لعبة كل يوم» لخليل شوقي و«الأرض – الاختيار – الناس والنيل» ليوسف شاهين و«الرجل الذي فقد ظله – ميرامار – غروب وشروق» لكمال الشيخ و«جفت الأمطار» لسيد عيسى و«القضية ٦٨ – فجر الإسلام» لصلاح أبو سيف و«حكاية من بلدنا» لحلمي حليم وغيرها، كما أتاحت هذه الفترة لتسعة عشر مخرجًا جديدًا، من خريجي معهد السينما ومن خارجه تقديم أفلامهم الأولى.

ولم يكن إنتاج الأفلام الروائية الطويلة هو الحصاد الوحيد لتجربة الثورة مع السينما بل واكب ذلك أيضًا إنشاء المركز القومي للأفلام التسجيلية عام ١٩٦٧، وتولى مسئوليته الفنان حسن فؤاد ووفرت له الوزارة الخبراء والفنيين المتخصصين من الخارج وعملت الوزارة أيضًا على إنشاء ودعم نادي القاهرة للسينما عام ١٩٦٨، ليقدم لجمهور السينما في مصر أفضل إنتاج السينما العالمية بمختلف مدارسها وتياراتها واستفاد من وجود المخرج الإيطالي الكبير روسيلليني، وأحاطه بعديد من شباب السينما، يتعلمون منه، ويستفيدون من خبرته، وربما كان «المومياء» أحد أعظم إنتاجات السينما المصرية على امتداد تاريخها، ثمرة للدور المهم الذي لعبه روسيلليني في توجيه

الفنان شادي عبد السلام وإقناعه باختزال مشروع «المومياء» من سبع ساعات، كما كتبه شادي، إلى ساعتين كما ظهر على الشاشة.

لقد أنجز القطاع العام الكثير على الرغم من عمره القصير نسبيًا، وإن نسبة الأفلام الجيدة التي قدمها خلال تلك الفترة الوجيزة، وفي مرحلتيه، المرتبكة والمرشدة، تفوق النسبة المماثلة لما قدمته السينما المصرية عبر تاريخها.. وإن كبار مخرجينا قدموا أفضل ما في قوائمهم الفيلمية من خلاله.

في تصريح للمخرج الإيطالي الكبير ورئيس مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي جيللو بونتي كورفو في مؤتمر صحفي بمناسبة اختياره لمجموعة من أفضل الأفلام على مستوى العالم لعرضها في الاحتفال بمرور ستين عامًا على أول دورة للمهرجان، صرح بأن نسبة الأفلام الجيدة، والتي تتمتع بمستوى فني مميز، لا تزيد على خمسة في المائة من مجموع إنتاج السينما العالمية طوال تاريخها.

ربما اعتمد بونتي كورفو على معايير خاصة، بالغة الصرامة في تحديد هذه النسبة التي قد تبدو صحيحة ودقيقة إذا ما تم اختيارها وترجمتها إلى أفلام محدودة في أي سينما قومية أو دولية، ذلك أن سيادة العنصر التجاري الاستهلاكي في صناعة السينما لا يتيح الظهور لأكثر من هذه النسبة من الأعمال المميزة، إضافة إلى أن ندرة الإبداع الحقيقي على مختلف الأصعدة الفنية لا يوفر إلا هذا الهامش المحدد.

وإذا عدنا إلى تاريخ السينما المصرية، عبر خمسة وستين عامًا، ومع استعمال الرأفة (...) فإننا قد نعجز عن تحديد أو على الأقل قد لا يتفق كثيرون على اختيار وتحديد أسماء مائة وخمسين فيلمًا من بين ما يقرب من ثلاثة آلاف فيلم مصري، تم عرضها منذ عام ١٩٧٢ حتى الآن.

وبالنظر إلى مجموع الأفلام المصرية التي عرضت في الفترة من ١٩٦٣ حتى عام ١٩٧٢ والتي تصل إلى ٤٣٠ فيلمًا، فإننا نجد أن عدد الأفلام الجيدة خلال السنوات العشر قد يربو قليلاً عن العشرين فيلمًا، وهو ما قد يحقق النسبة العامة (٥٪)، وبالمراجعة الدقيقة ووفقًا لمعايير نقدية تتسم بالرحابة وسعة الأفق فإننا لا نجد من

إنتاج القطاع الخاص سوى ثمانية أفلام هي التي تستحق التنويه وهي «فجر يوم جديد» و«الناصر صلاح الدين» ليوسف شاهين - والأخير تم إنتاجه بدعم من الدولة - و«لا وقت للحب» لصلاح أبو سيف، و «أم العروسة» لعاطف سالم و «شيء في صدري» لكمال الشيخ و «الباب المفتوح» لبركات و «ثرثرة فوق النيل» لحسين كمال و «الخوف» لسعيد مرزوق.

وقد يلحظ المتخصصون قدراً من السماحة والتسامح في تقييم هذه الأفلام وقبولها كإنتاج «شديد التميز»، وعلى الرغم من ذلك فإن القطاع الخاص لم يستطع من بين ٢٩٠ فيلمًا، أنتجها في هذه الفترة، إلا أن يقدم ثمانية أفلام «بالعافية»، وهو ما يعادل أقل من ثلاثة في المائة من إنتاجه.

أما القطاع العام، فقد قدم في هذه الفترة ١٥٣ فيلمًا (من بينها ستة أفلام كإنتاج مشترك) وتتضمن قائمته ما يقرب من ثلاثين فيلمًا تفوق في مستواها تلك الأفلام التي قدمها القطاع الخاص، ويعد كل منها علامة من العلامات في تاريخ السينما المصرية ويرقى بعضها إلى مستوى الكلاسيكيات التي تزين تراث السينما في مصر وهي «المومياء» لشادي عبد السلام و «الأرض» و«الاختيار» ليوسف شاهين و«البوسطجي» و«المستحيل» و«شيء من الخوف» لحسين كمال و«الحرام» لبركات و«مراتي مدير عام» و«أرض النفاق» لفطين عبد الوهاب و«الزوجة الثانية» و«القاهرة ٣٠» لصلاح أبو سيف و«جفت الأمطار» لسيد عيسى و«الرجل الذي فقد ظله» و«ميرامار» و«غروب وشروق» لكمال الشيخ و«حكاية من بلدنا» لحلمي حليم و«المتمردون» و«يوميات نائب في الأرياف» و«السيد البلطي» لتوفيق صالح و«الجبل» و«لعبة كل يوم» لخليل شوقي، و«خان الخليلي» و«السيرك» لعاطف سالم و«زوجتي والكلب» لسعيد مرزوق و «ليل وقضبان» لأشرف فهمي و«الظلال في الجانب الآخر «لغالب شعث» و«التلاقي» لصبحي شفيق و«قنديل أم هاشم» لكمال عطية و«سيد درويش» لأحمد بدرخان، وذلك بنسبة تصل إلى عشرين في المائة من مجمل إنتاج القطاع العام (٢٩ إلى ١٤٧ فيلمًا) أي أربعة أمثال النسبة التي اعتمدها بونتي كورفو..

علماً بأنه قد تم اختيار هذه الأفلام بقدر كبير من التشدد، على عكس ما اتبع مع قائمة القطاع الخاص.. وهناك أفلام - لم نشأ ذكرها - في قائمة القطاع العام قد تعادل - إن لم تتفوق - في مستواها أفلام القطاع الخاص مثل «أغنية على الممر» لعلي عبد الخالق و «فجر الإسلام» لصالح أبو سيف و«الناس والنيل» لشاهين و«صور ممنوعة» لأشرف فهمي ومدكور ثابت ومحمد عبد العزيز و«المخربون» و«الخائنة» لكمال الشيخ و«الحاجز» لمحمد راضي و«طريد الفردوس» لفطين عبد الوهاب و«السمان والخريف» و«الشحات» لحسام الدين مصطفى و«العيب» لجلال الشرقاوي، وغيرها.. وعلى الرغم من ذلك، ودون تحين، فإن الفارق الشاسع في نسبة الأفلام الجيدة بين ما قدمه كل من القطاعين خلال السنوات العشر، ٣٪ مقابل ٢٠٪ للقطاع العام كفيل بأن يرد على بعض الافتراءات والمزاعم التي ألصقت بتجربة القطاع العام.

كما أن القطاع العام، من خلال عديد من الأعمال التي أنتجت من خلاله قد أسهم في تطور الفيلم المصري، وترسيخ بعض الاتجاهات وإتاحة الفرصة للتجارب الطليعية لبعض السينمائيين الشبان واستحدث نظام المشاركة الذي تم مع جماعة السينما الجديدة، وتحقق خلاله «أغنية على الممر» و «الظلال في الجانب الآخر»، كما أسهم القطاع العام في «تثقيف» السينما المصرية - التي كانت تعتمد في معظم إنتاجها على نقل اقتباس الأفلام الأجنبية - وذلك من خلال الاعتماد على الأعمال الأدبية لكبار الأدباء.. فيقدم هذا القطاع خلال سنواته العشر من الأعمال الأدبية التي أثرت السينما المصرية ما يفوق ما قدمته السينما المصرية طوال تاريخها من ١٩٢٧ حتى عام ١٩٦٣ - قبل إنشاء القطاع العام - ذلك أن عدد الأفلام المأخوذة من أعمال أدبية - روايات ومسرحيات وقصص قصيرة - قد بلغ اثنين وخمسين فيلماً في خمسة وثلاثين عاماً (٢٧-١٩٦٢) بدءاً من «زينب» للدكتور محمد حسين هيكل وحتى «خذني بعاري» لعزيز أرماني.. بينما قدم القطاع العام من عام ١٩٦٣ - حتى عام ١٩٧٢ - في عشر سنوات فقط - ثمانية وستين فيلماً، أي ما يقرب من نصف إنتاجه، في حين قدم القطاع الخاص ٢٩ فيلماً فقط عن أعمال أدبية بنسبة عشرة في المائة تقريباً من إنتاجه في الفترة نفسها.

لقد انتبهت قيادات القطاع العام، المثقفة، إلى ضرورة الارتفاع بمستوى الفيلم المصري، ورأت أهمية تطعيمه بالأعمال الأدبية التي تعبر عن الواقع - الماضي - أو الحاضر - وتحاول تحقيق العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والنفسية داخل المجتمع واشترت حق تحويل عديد من الأعمال ذات القيمة الفنية والفكرية لكبار الأدباء إلى أفلام سينمائية، فقدمت لتوفيق الحكيم «الأيدي الناعمة، و «طريد الفردوس» و«ليلة الزفاف» و«الخروج من الجنة» و «يوميات نائب في الأرياف» ولنجيب محفوظ «بين القصرين» و«الطريق» و«القاهرة الجديدة، (القاهرة ٣٠) و«خان الخليلي» و«السمان والخريف» و«قصر الشوق» ، و«ميرامار، و«السراب» و«الشحات» و«صورة» (فيلم صور ممنوعة)، و«دنيا الله» (فيلم ٣ قصص)، ولإحسان عبد القدوس «هي والرجال»، و«ثلاثة لصوص» و«إضراب الشحاتين» و«٣ وجوه للحب» وليوسف إدريس «الحرام» و«العيب» و«٥ ساعات» (فيلم ٣ قصص)، ولفتحي غانم «الجبل» و«الرجل الذي فقد ظله» وليحيى حقي «البوسطجي» و «قنديل أم هاشم» و«إفلاس خاطبة» (٣ قصص) ولعبد الحميد جودة السحار «مراتي مدير عام» و «النصف الآخر» و«فجر الإسلام» وليوسف السباعي «نادية» و «أرض النفاق» ولعبد الرحمن الشرقاوي «الأرض» و«الشوارع الخلفية» ولأمين يوسف غراب «الثلاثة يحبونها» و«أشياء لا تشترى» ولمحمد التابعي «عدو المرأة» و«عندما نحب» و«نورا» ولثروت أباظة «شيء من الخوف» و«هارب من الأيام» ولصالح مرسي «ثورة اليمن» و«السيد البلطي»، ولإبراهيم الورداني «الخائنة» و«القبلة الأخيرة».. كما قدمت لصلاح حافظ «المتمردون» و«المستحيل» لمصطفى محمود و«سكون العاصفة» لمحمد عبد الحليم عبد الله و«فارس بني حمدان» لعلي الجارم و«زوجة من باريس» لأمينة الصاوي و«معبودة الجماهير» لمصطفى أمين و«القضية» للطفي الخولي و«الزوجة الثانية» لأحمد رشدي صالح و«جفت الأمطار» لعبد الله الطوخي و«وداعًا أيها الليل» لفؤاد جندي و«المخربون» لإبراهيم البعثي و«جريمة في الحي الهادئ» لعبد المنصف محمود و«المكامير» (فيلم حكاية من بلدنا) لمجيد طوبيا و«أبواب الليل» لسعد مكاوي و«الظلال في الجانب الآخر» لمحمود دياب و«ليل وقضبان» لنجيب الكيلاني و«الشيماء» لعلي أحمد باكثير وقصة (كان)

لمحمد مصطفى (فيلم صور ممنوعة) و«لعبة كل يوم» لأحمد لطفي و«حكاية بنت اسمها مرمر» لمحمد عفيفي و«أغنية على الممر» لعلي سالم و«البعض يعيش مرتين» لعادل كامل و«سوق الحريم» لسعد الدين وهبة و«الناس اللي جوه» لألبير قصيري و«غروب وشروق» لجمال حماد.

والمتأمل لهذه القائمة يرى أنها تضمنت تسعة وثلاثين كاتبًا وأديبًا من الاتجاهات والتيارات الأدبية كافة، من نجيب محفوظ ويوسف إدريس حتى فؤاد جندي وإبراهيم الورداني، وربما يرى البعض أن هناك في هذه القائمة بعض الأفلام - لا الأعمال الأدبية - الهزيلة والتي لا ترقى إلى مستوى الأعمال الأدبية الأصيلة، وهذا صحيح لكن المشكلة هنا ليست مشكلة القطاع العام فحسب، بل مشكلة كتاب السيناريو، والمخرجين المسئولين مباشرة عن تلك الأفلام، ولم يكن ممكنًا أن «يستورد» القطاع العام مخرجين لإخراج هذه الأعمال بالمستوى اللائق بها، وحسب القطاع العام أن قدمها لأكبر قطاع من المشاهدين، وعرفهم بأسماء ربما كانت غائبة عنهم وإذا كانت معالجة «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«الشحات» و«السمان والخريف» قد تحركت على أيدي مخرجيها إلى ما يشبه الكارثة، مقارنة بأعمال محفوظ فإن «خان الخليلي، و«القاهرة الجديدة» و«صورة» قد عكست بعضًا من أفكار ورؤى نجيب محفوظ مثلما حدث مع «أرض» للشرقاوي و «بوسطجي» يحيى حقي و«حرام» ليوسف إدريس و«المتمردون» لصلاح حافظ و «يوميات نائب في الأرياف» للحكيم، و «مستحيل» مصطفى محمود و «شيء من الخوف» لثروت أباظة وغيرها من التي حققها مخرجون مقتدرون، وعكست رؤية كتابها.

يظل السؤال يطرح نفسه بعد عشرين عامًا، وتأتي الإجابة بسيطة ومحددة، فقد ذهب «الزبد جفاء».. ومكث في الأرض ما ينفع الناس على كل الصعد والمستويات، فعلى الصعيد الاقتصادي وعلاوة على ما تمثله الأرض وما عليها من عقار ومنشآت - استوديوهات ومعامل ودور عرض - فإن الثروة الحقيقية تبقى متمثلة في مائة وثلاثة وخمسين شريطًا من السليولويد تمثل أفلامًا أصبحت جزءًا من تراث السينما المصرية

غطى معظمها تكاليف إنتاجه، وفقًا لدورة الأفلام المعروفة، كما أن القطاع قد قام بتوفير فرص العمل لستين مخرجًا مصريًا من بينهم ستة وعشرون مخرجًا جديداً قدموا جميعًا على الصعيد الفني أعمالاً يتميز كثير منها بمستواه التقني الجيد، علاوة على فرصة التجريب وتحطيم قواعد السرد التقليدية، وصناعة أفلام تتسم بالجرأة على مستوى الشكل والمضمون التي أتاحها القطاع لعدد من المخرجين مثل صبحي شفيق (التلاقي) ومحمد راضي (الحاجز) ومدكور ثابت (صور ممنوعة) وسعيد مرزوق (زوجتي والكلب) وسيد عيسي (جفت الأمطار).

أما على المستوى الفكري فقد جاء عديد من الأفلام، كامتداد لأفضل ما في موروث السينما المصرية من كامل سليم وكامل التلمساني، ووصل إلى ذروة النضج من خلال مجموعة الأفلام الواقعية في سينما القطاع العام، التي ناقش صناعها معطيات الواقع المعاصر وسعوا إلى تحليل علاقات المجتمع الجديدة في ظل المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي طرأت على الواقع بهدف إعادة صوغ فكر الإنسان المصري ووجدانه، كي تكشف عن معنى ودور الفرد وسط هذه العلاقات.. ربما ارتدت بعض هذه الأفلام عباءة الماضي – تحرجًا أو خشية السلطة – كي تطرح أخطر القضايا التي تمس هذه السلطة عينها.. وربما اضطرت شخصيات البعض الآخر لارتداء الطرابيش كناية عن الماضي، أو كتابة تواريخ على الشاشة، تسبق تاريخ قيام الثورة (مصر ١٩٥٠ – قديمًا في الريف وغيرها) كي تدين السلطة أيضًا مثلما فعل توفيق صالح في «المتمردين» الذي دارت أحداثه في مصحة لمرضى الدرن تقع على تخوم القاهرة (قبل عام ١٩٥٠) – وناقش في جرأة وشجاعة النظام السياسي القائم، واتهمه بالوقوع في براثن البيروقراطية وعجزه عن التعبير عن هموم ومشكلات الجماهير، وأشار إلى أن ما حدث في ١٩٥٢ من وجهة نظره ليس ثورة، بل مجرد تمرد لا يمتلك مقومات الاستمرار، كما ناقش المخرج نفسه (توفيق صالح) في فيلم «يوميات نائب في الأرياف» فكرة غياب العدل وهشاشة القانون وزيف الديمقراطية في الثلاثينيات وهي الفترة نفسها التي عاد إليها صلاح أبو سيف في «القاهرة ٣٠» ليدين الانتهازية والجبن والوصولية، وفي «الزوجة الثانية» ليدين الإقطاع والاستبداد في قرية مصرية

والظلم الاجتماعي الاقتصادي، والنفي الذي يقع على أهلها.. كما اتخذها بركات زمنًا للأحداث في أروع أفلام السينما العربية «الحرام» الذي عالج فيه الأوضاع البشعة التي يعيشها عمال التراحيل الموسميون في قري مصر.

إن العودة إلى الماضي لم تكن فقط كما يرى البعض، خوفًا وخشية ونتيجة لحكم العسكر وغياب الديمقراطية بل كانت في بعض الأفلام نوعًا من استلهام هذا الماضي ومحاولة الإفادة من درس التاريخ واستيعابه لمواجهة الحاضر كما في فيلم «الأرض» الذي ناقش الصراع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي (المعاصر) على الرغم من أن أحداثه تدور في الثلاثينيات، وأبرز أهمية الأرض وضرورة الذود عنها، والحفاظ عليها حتى درجة الاستشهاد، وفيلم «المومياء» الذي عبر عن بحث الإنسان المصري عن هويته في وقت كانت فيه هذه الهوية معرضة للخطر بسبب وطأة هزيمة يونيو ١٩٦٧، فكلا الفيلمين، تم إنتاجهما ما بين ٦٧ و ١٩٧٣، في محاولة من بعض السينمائيين للمساهمة في التصدي للدعاوى التي روج لها الأعداء لتنال من صلابة الشخصية المصرية، ومحاولة لتعميق الوعي عند المواطن المصري بهويته وحضارته وتاريخه النضالي من أجل الوطن، وشحذ همته للاستعداد لاستعادة الأرض المحتلة.

كما أن هناك عديدًا من الأفلام التي واجهت الحاضر مباشرة ووقفت بجانب النظام عن قناعة، وتبنت الحل الاشتراكي وتصدت للدفاع عن المجتمع الجديد، مجتمع الكفاية والعدل وانتصرت للقيم الجديدة في مواجهة القيم القديمة المتخلفة، مثل «الجبل».

وهناك أيضًا «جفت الأمطار» أحد الأفلام النادرة التي تتناول أوضاع الفلاحين في القري الجديدة بعد الثورة، وصراع هؤلاء الفلاحين مع الأرض الجديدة التي منحها لهم الإصلاح الزراعي وأزمتهم الخاصة بسبب إحساسهم بالغربة وقسوة الحياة الجديدة ويجذّر ارتباط الفلاح المصري بأرضه، وهو من الأفلام التي استخدمت شكلاً تعبيريًا جديدًا على مستوي اللغة السينمائية، كما حاول توفيق صالح في «السيد البلطي» الذي أداره في مجتمع الصيادين وعبر فيه عن الصراع الذي يخوضه الفقراء دفاعًا عن مصالحهم ضد تحالف ملاك مراكب السيد.. كما دعا الفيلم إلى وحدة الفقراء في

مواجهة أنواع الاستغلال كافة.. وفي "لعبة كل يوم" ناقش خليل شوقي حياة الفئات الهامشية في مجتمع بين القرية والمدينة.

وقد سمح القطاع العام، على الرغم من أنه جزء من النظام الحاكم بانتقاد السلطة بشكل مباشر في «ميرامار» و «القضية ٦٨» و «الناس اللي جوه» و «شيء من الخوف» و «الاختيار» و «المتمردون» وغيرها .. ووصل الأول إلى ذروة التهكم على التنظيم السياسي الوحيد (الاتحاد الاشتراكي) ووصم أعضاءه بالوصولية والانتهازية، في مقابل التبجيل والتعاطف وخفة الظل التي أحاط وقدم بها الباشا الإقطاعي، وطالب «القضية ٦٨» بالمراجعة الشاملة بعد الهزيمة ودعا إلى إعادة بناء المجتمع والدولة والتنظيم السياسي من جديد، كما فعل «الناس اللي جوه» بإدانته لمجتمع الهزيمة، وشكك «شيء من الخوف» «في شرعية الثورة عينها» جواز عتريس من فؤاده باطل.. وحمل «الاختيار» على المثقفين الذين عانوا انفصام الشخصية.

لقد لعب القطاع العام دورًا في نقد الماضي.. كما أنه أيضًا ساهم في نقد الحاضر، من خلال الماضي، أو من خلال المواجهة المباشرة مع الحاضر، وقدم عددًا من أفضل الأفلام في تاريخ السينما المصرية مما دفع درية شرف الدين على الرغم من حملتها الظالمة على القطاع العام، والتي شغلت صفحات كثيرة من كتابها «السينما والسياسة في مصر ١٩٦١-١٩٨١»، واحتشاد هذه الصفحات بأخطاء المعلومات، وتعسف النتائج وخطأ التحليل وشراسة الهجوم، وعلى الرغم من انحيازها الواضح - والمسبق - ضد تلك الفترة، إلا أنها اضطرت للاعتراف بأن القطاع العام في مصر قد نجح في إتاحة الفرصة ماديًا وموضوعيًا لنشأة تيار واع في السينما المصرية، ويقصد هنا بالتيار، إنه كان من حيث عدد المخرجين الذين شاركوا فيه، وعدد الأفلام التي أنتجت في تلك الفترة وتحمل وجهًا جديديًا للسينما المصرية - كان وجودًا حقيقيًا ملموسًا يمكن لأي مؤرخ سينمائي منصف أن يسجله (ص٩٠-٩١).

في استفتاء أجرته مجلة «الفنون» المصرية عام ١٩٨٤ بين النقاد والسينمائيين لاختيار أفضل عشرة أفلام خلال ثلاثين عامًا (١٩٥٣-١٩٨٣)، انتزعت أفلام القطاع العام،

واحتلت مكان الصدارة بأربعة أفلام: «الأرض» (الأول) – المومياء (الثالث) – الحرام (الرابع) – البوسطجي (الثامن) – وهذا – بكل تأكيد – وسام على صدر القطاع العام.

إن الدراسة الموضوعية والنزيهة تشير إلى أن القطاع العام قد قدم في عشرة أعوام – فنيًا وفكريًا – ما عجز القطاع الخاص عن تقديمه في ثلاثين عامًا سابقة. وأنه، بعد ثلاثين عامًا غطت إيراداته كل ما أنفق عليه من مصروفات، بل تجاوزت أرباحه مجمل ما سمي بخسائر القطاع العام، وبقيت بعد كل هذا بنيته الاقتصادية كاملة.. من استوديوهات ومعامل ودور عرض.

القطاع العام تحليل إحصائي

فيما يلي تحليل إحصائي موثق يوضح علاقة القطاع العام بالقطاع الخاص، ويكشف عن دور القطاع العام وحجم ما قدمه رغم سنواته القليلة للسينما المصرية كصناعة وتجارة وفن.

* إجمالي إنتاج القطاع العام ١٥٣ فيلمًا من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٢ (بيان رقم ١).

* عرض القطاع العام أول أفلامه (منتهى الفرح) إخراج محمد سالم في ١٤ أكتوبر ١٩٦٣.

* عرض القطاع العام آخر أفلامه (التلاقي) إخراج صبحي شفيق في ٩ مايو ١٩٧٧.

* توقف القطاع العام عن الإنتاج عام ١٩٧١ وعرضت الأفلام تباعًا حتى ١٩٧٧.

* تم عرض ١٢ فيلمًا من إنتاج القطاع العام في الفترة من ١٩٧٣ حتى ١٩٧٧.

* الأرقام الواردة بالبيانات والجداول التالية تعتمد على الفترة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٢ – باعتبار أن أفلام عام ١٩٧١ عرضت خلال عام ١٩٧٢ وما بعده.

* تم احتساب عام ١٩٦٣ في إطار البيانات والجداول رغم أن القطاع العام عرض فيلمين فقط في نهاية عام ١٩٦٣ في مقابل ستة وأربعين فيلمًا للقطاع الخاص حتى تتوحد الأرقام وتم الاقتصار على فترة السنوات العشر من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٢.

* عدد الأفلام المصرية الروائية الطويلة التي عرضها خلال الفترة من (١٩٦٣-١٩٧٢) هي ٤٣٠ فيلمًا منها ٢٨٩ فيلمًا للقطاع الخاص مقابل ١٤١ فيلمًا للقطاع العام (بيان رقم ١).

* عدد أفلام الإنتاج المشترك ستة أفلام من بين ١٤١ فيلمًا (جدول رقم ١).

* عدد المخرجين الذين أخرجوا أفلامًا خلال الفترة من (١٩٦٣-١٩٧٢) ٨١ مخرجًا.

* عدد المخرجين الذين تعاملوا مع القطاع العام ٦٠ مخرجًا (جدول رقم (٢).

* عدد المخرجين الذين لم يتعاملوا مع القطاع العام ٢١ مخرجًا.

* عدد المخرجين لأول مرة في القطاع العام في ١٤٧ فيلمًا - بعد استبعاد أفلام الإنتاج المشترك - ٢٦ مخرجًا منهم خمسة مخرجين عرضت أفلامهم بعد عام ١٩٧٢. (جدول رقم ٣).

* مخرجون لأول مرة في القطاع الخاص (٢٨٩ فيلمًا) ١٧ مخرجًا (جدول رقم ٦).

* مجموع المخرجين الذين تعاملوا مع القطاعين العام والخاص ٣٤ مخرجًا (جدول رقم ٤).

* مخرجون تعاملوا مع القطاع العام فقط ٢٦ مخرجًا (جدول رقم ٥).

* مخرجون لم يتعاملوا مع القطاع العام واقتصروا على القطاع الخاص فقط ٢٥ مخرجًا (جدول رقم ٦).

أفلام القطاع العام في مصر

هذه الفيلموجرافيا للأفلام الروائية المصرية الخالصة والمصرية المشتركة التي أنتجها القطاع العام في مصر في الفترة من عام ١٩٦٣ إلى عام ١٩٧١، سواء الأفلام التي قام بإنتاجها، أو اشتراها بعد إنتاجها، أو تم إنتاجها بنظام المقاولات ويبلغ العدد الإجمالي لهذه الأفلام ١٥٣ فيلمًا عُرضت في الفترة من عام ١٩٦٣ إلى عام ١٩٧٧. وهذه الفيلموجرافيا مرتبة حسب تواريخ العرض الأول للأفلام داخل مصر.

١- القاهرة في الليل، ١٩٦٣ إخراج محمد سالم.

٢- منتهى الفرح، إخراج محمد سالم.

٣- الأيدي الناعمة، ١٩٦٤ إخراج محمود ذو الفقار.

٤- بين القصرين، إخراج حسن الأمام.

٥- زوج في إجازة، إخراج محمد عبد الجواد.

٦- المراهقات، إخراج سيف الدين شوكت.

٧- هارب من الزواج، إخراج حسن الصيفي.

٨- من أجل حنفي، إخراج حسن الصيفي.

٩- ثمن الحرية، إخراج نور الدمرداش.

١٠- اعترافات زوج، إخراج فطين عبد الوهاب.

١١- الابن المفقود، إخراج محمد كامل حسن.

١٢- نهر الحياة، إخراج حسن رضا.

١٣- العائلة الكريمة، إخراج فطين عبد الوهاب.

١٤- الطريق، إخراج حسام الدين مصطفى.

١٥- الرسالة الأخيرة، ١٩٦٥ إخراج محمد كامل حسن.

١٦- الرجل المجهول، إخراج محمد عبد الجواد.

١٧- العالمين، إخراج عبد العليم خطاب.

١٨- هي والرجال، إخراج حسن الإمام.

١٩- العقل والمال، إخراج عباس كامل.

٢٠- الحرام، إخراج هنري بركات.

٢١- الجبل، إخراج خليل شوقي.

٢٢- طريد الفردوس، إخراج فطين عبد الوهاب.

٢٣- أيام ضائعة، إخراج بكر الدين شرف.

٢٤- حب للجميع، إخراج عبد الرحمن شريف.

٢٥- الرجال لا يتزوجون الجميلات، إخراج أحمد فاروق.

٢٦- أرملة وثلاث بنات، إخراج جلال الشرقاوي.

٢٧- الجزاء، إخراج عبد الرحمن الخميسي.

٢٨- سكون العاصفة، إخراج أحمد ضياء الدين.

٢٩- المستحيل، إخراج حسين كمال.

٣٠- الاعتراف، إخراج سعد عرفة.

٣١- العنب المر، إخراج فاروق عجرمة.

٣٢- أغلى من حياتي، إخراج محمود ذو الفقار.

٣٣- الثلاثة يحبونها، إخراج محمود ذو الفقار.

٣٤- الخائنة، إخراج كمال الشيخ.

٣٥- هارب من الأيام، إخراج حسام الدين مصطفى.

٣٦- المماليك، إخراج عاطف سالم.

٣٧- ابن كليوباترا، إخراج فرناندو بالدي.

٣٨- ثلاثة لصوص، ١٩٦٦ إخراج فطين عبد الوهاب، كمال الشيخ، حسن الإمام.

٣٩- مراتي مدير عام، إخراج فطين عبد الوهاب.

٤٠- ثورة اليمن، إخراج عاطف سالم.

٤١- وداعًا أيها الليل، إخراج حسن رضا.

٤٢- سيد درويش، إخراج أحمد بدرخان.

٤٣- الحياة حلوة، إخراج حلمي حليم.

٤٤- صغيرة على الحب، إخراج نيازي مصطفى.

٤٥- شياطين الليل، ١٩٩٦ إخراج نيازي مصطفى.

٤٦- عدو المرأة، إخراج محمود ذو الفقار.

٤٧- المراهقة الصغيرة، إخراج محمود ذو الفقار.

٤٨- ليلة الزفاف، إخراج هنري بركات.

٤٩- القاهرة ٣٠، إخراج صلاح أبو سيف.

٥٠- خان الخليلي، إخراج عاطف سالم

٥١- فارس بني حمدان، إخراج نيازي مصطفى.

٥٢- كنوز، إخراج حلمي رفلة.

٥٣- شيء في حياتي، إخراج هنري بركات.

٥٤- زوجة من باريس، إخراج عاطف سالم.

٥٥- ابتسامة أبو الهول، إخراج روبتشيو تيساري.

٥٦- قاهر الأطلنتس، إخراج ألفونسو بريشيا.

٥٧- فارس الصحراء، إخراج أوزفالد شيفيراني.

٥٨- أخطر رجل في العالم، ١٩٦٧ إخراج نيازي مصطفى.
٥٩- السمان والخريف، إخراج حسام الدين مصطفى.
٦٠- معسكر البنات، إخراج خليل شوقي.
٦١- الدخيل، إخراج نور الدمرادش.
٦٢- إضراب الشحاتين، إخراج حسن الإمام.
٦٣- الليالي الطويلة، إخراج محمود ذو الفقار.
٦٤- القبلة الأخيرة، إخراج محمود ذو الفقار.
٦٥- معبودة الجماهير، إخراج حلمي رفلة.
٦٦- الخروج من الجنة، إخراج محمود ذو الفقار.
٦٧- المخربون، إخراج كمال الشيخ.
٦٨- عندما نحب، إخراج فطين عبد الوهاب.
٦٩- إجازة صيف، إخراج سعد عرفة.
٧٠- جفت الأمطار، إخراج سيد عيسى.
٧١- جريمة في الحي الهادئ، إخراج حسام الدين مصطفى.
٧٢- النصف الآخر، إخراج أحمد بدرخان.
٧٣- الزوجة الثانية، إخراج صلاح أبو سيف.
٧٤- غرام في الكرنك، إخراج علي رضا.
٧٥- العيب، إخراج جلال الشرقاوي.
٧٦- نورا، إخراج محمود ذو الفقار.
٧٧- قصر الشوق، إخراج حسن الإمام.
٧٨- أفراح، ١٩٦٨، إخراج أحمد بدرخان.

٧٩- ٣ قصص، إخراج إبراهيم الصحن.

٨٠- أيام الحب، إخراج حلمي حليم.

٨١- حواء على الطريق، إخراج حسين حلمي.

٨٢- مراتي مجنونة، إخراج حلمي حليم.

٨٣- البوسطجي، إخراج حسين كمال.

٨٤- المتمردون، إخراج توفيق صالح.

٨٥- القضية ٦٨، إخراج صلاح أبو سيف.

٨٦- جزيرة العشاق، إخراج حسن رضا.

٨٧- أرض النفاق، إخراج فطين عبد الوهاب.

٨٨- الرجل الذي فقد ظله، إخراج كمال الشيخ.

٨٩- قنديل أم هاشم، إخراج كمال عطية.

٩٠- أنا الدكتور، إخراج عباس كمال.

٩١- السيرك، إخراج عاطف سالم.

٩٢- كيف تسرق مليونيراً، إخراج نجدي حافظ.

٩٣- كيف تسرق قنبلة ذرية، إخراج أندريه توفوش.

٩٤- أبو الهول الزجاجي، إخراج لويجي بسكاتينو.

٩٥- شيء من الخوف، إخراج حسين كمال.

٩٦- حكاية من بلدنا، إخراج حلمي حليم.

٩٧- يوميات نائب في الأرياف، إخراج توفيق صالح.

٩٨- الناس اللي جوه، إخراج جلال الشرقاوي.

٩٩- لصوص ولكن ظروفاء، إخراج إبراهيم لطفي.

١٠٠- أبواب الليل، إخراج حسن رضا.

١٠١- سيد البلطي، إخراج توفيق صالح.

١٠٢- الحلوة عزيزة، إخراج حسن الإمام.

١٠٣- زوجة غيورة جداً، إخراج حلمي رفلة.

١٠٤- أكاذيب حواء، إخراج فطين عبد الوهاب.

١٠٥- ميرامار، إخراج كمال الشيخ.

١٠٦- ٣ وجوه للحب، إخراج مدحت بكير، ناجي رياض، ممدوح شكري.

١٠٧- نادية، إخراج أحمد بدرخان.

١٠٨- أصعب زوج، ١٩٧٠ ، إخراج محمد نبيه.

١٠٩- الأرض، إخراج يوسف شاهين.

١١٠- أشياء لا تشترى، إخراج أحمد ضياء الدين.

١١١- غروب وشروق، إخراج كمال الشيخ.

١١٢- حرامي الورقة، إخراج على رضا.

١١٣- أنا وزوجتي والسكرتيرة، إخراج محمود ذو الفقار.

١١٤- أوهام الحب، إخراج ممدوح شكري.

١١٥- سوق الحريم، إخراج يوسف مرزوق.

١١٦- دلال المصرية، إخراج حسن الإمام.

١١٧- نار الشوق، إخراج محمد سالم.

١١٨- السراب، إخراج أنور الشناوي.

١١٩- فجر الإسلام، إخراج صلاح أبو سيف.

١٢٠- ملكة الليل، إخراج حسن رمزي.

١٢١- الاختيار، إخراج يوسف شاهين.

١٢٢- موعد مع الحبيب، إخراج حلمي رفلة.

١٢٣- اعترافات امرأة، إخراج سعد عرفة.

١٢٤- مذكرات الآنسة منال، إخراج عباس كامل.

١٢٥- البعض يعيش مرتين، إخراج كمال عطية.

١٢٦- رحلة لذيذة، إخراج فطين عبد الوهاب.

١٢٧- لعبة كل يوم، إخراج خليل شوقي.

١٢٨- حادثة شرف، إخراج شفيق شامية.

١٢٩- زوجتي والكلب، إخراج سعيد مرزوق.

١٣٠- نحن الرجال طيبون، إخراج إبراهيم لطفي.

١٣١- الأضواء، ١٩٧٢، إخراج حسين حلمي.

١٣٢- الناس والنيل، إخراج يوسف شاهين.

١٣٣- بنت بديعة، إخراج حسن الإمام.

١٣٤- أغنية على الممر، إخراج على عبد الخالق.

١٣٥- صور ممنوعة، إخراج محمد عبد العزيز، أشرف فهمي، مدكور ثابت.

١٣٦- ليلة حب أخيرة، إخراج حلمي رفلة.

١٣٧- الحاجز، إخراج محمد راضي.

١٣٨- بيت من رمال، إخراج سعد عرفة.

١٣٩- الشيماء، إخراج حسام الدين مصطفي.

١٤٠- حكاية بنت اسمها مرمر، إخراج هنري بركات.

١٤١- وكر الأشرار، إخراج حسن الصيفي.

١٤٢- أضواء المدينة، إخراج فطين عبد الوهاب.

١٤٣- ليل وقضبان، إخراج أشرف فهمي.

١٤٤- دعوة للحياة، إخراج مدحت بكير.

١٤٥- الشحات، إخراج حسام الدين مصطفى.

١٤٦- زمان يا حب، ١٩٧٣، إخراج عاطف سالم.

١٤٧- زهور برية، إخراج يوسف فرنسيس.

١٤٨- السلم الخلفي، إخراج عاطف سالم.

١٤٩- الرجل الآخر، إخراج محمد بسيوني.

١٥٠- الشوارع الخلفية، ١٩٧٤، إخراج كمال عطية.

١٥١- أرملة ليلة الزفاف، إخراج السيد بدير.

١٥٢- المومياء، ١٩٧٥، إخراج شادي عبد السلام.

١٥٣- الظلال على الجانب الآخر، إخراج جابر غالب شعث.

١٥٤- التلاقي، ١٩٧٧، إخراج صبحي شفيق.

١٥٥- جنون الشباب، ١٩٨٠، إخراج جلال الشرقاوي.

بيان رقم (١)
الأفلام التي تم عرضها في الفترة من
(١٩٦٣/١٩٧٢)

العام	إجمالي الأفلام المعروضة	القطاع العام	القطاع الخاص
١٩٦٣	٤٨	٢	٤٦
١٩٦٤	٤٤	١١	٣٣
١٩٦٥	٤٣	٢٣	٢٠
١٩٦٦	٣٩	٢٠	١٩
١٩٦٧	٣٧	٢٠	١٧
١٩٦٨	٤٠	١٧	٢٣
١٩٦٩	٤٤	١٣	٣١
١٩٧٠	٤٨	١١	٣٧
١٩٧١	٤٦	١٢	٣٤
١٩٧٢	٤١	١٢	٢٩
الإجمالي	٤٣٠	١٤١	٢٨٩

+ ١٢ فيلماً بعد عام ١٩٧٢
١٥٣

بيان رقم (٢)
المخرجون الجدد في القطاعين العام والخاص

العام	عدد المخرجين الجدد	القطاع العام	القطاع الخاص
١٩٦٣	١	–	١
١٩٦٤	٢	١	١
١٩٦٥	٧	٦	١
١٩٦٦	٢	–	٢
١٩٦٧	–	–	–
١٩٦٨	٦	٢	٤
١٩٦٩	٦	٤	٢
١٩٧٠	٥	٢	٣
١٩٧١	٤	٢	٢
١٩٧٢	٥	٤	١
الإجمالي	٣٨ مخرجًا	٢١	١٧ مخرجًا

٥ مخرجين بعد عام ١٩٧٢

٢٦ مخرجًا

جدول رقم (١): أفلام الإنتاج المشترك - إنتاج القطاع العام التي قام بإخراجها مخرجون غير مصريين:

١٩٦٥- ابن كليوباترة، إخراج فيرناندر بالدي.

١٩٦٦- قاهر الأطلنطس، إخراج ألفونسو بريشيا.

١٩٦٦- فارس الصحراء، إخراج أوزفالدو شيفيراني.

١٩٦٨- كيف تسرق قنبلة ذرية، إخراج أندريه نوفولشي.

١٩٦٨- أبو الهول الزجاجي، إخراج لويجي بسكاتينو.

جدول رقم (٢): قائمة أفلام مخرجي القطاع العام (١٩٦٣-١٩٧٧):

١- محمد سالم:

١٩٦٣- منتهى الفرح.

١٩٧٠- نار الشوق.

٢- محمود ذو الفقار:

١٩٦٣- الأيدي الناعمة.

١٩٦٥- أغلى من حياتي.

- الثلاثة يحبونها.

١٩٦٦- عدو المرأة.

- المراهقة الصغيرة.

١٩٦٧- القبلة الأخيرة.

- الليالي الطويلة.

- الخروج من الجنة.

- نـورا.

١٩٧٠- أنا وزوجتي والسكرتيرة.

٣- حسن الإمام:

١٩٦٤- بين القصرين.

١٩٦٥- هي والرجال.

١٩٦٦- ثلاثة لصوص - مع كمال الشيخ وفطين عبد الوهاب.

١٩٦٧- إضراب الشحاتين.

- قصر الشوق.

١٩٦٩- الحلوة عزيزة.

١٩٧٠- دلال المصرية.

١٩٧٢- بنت بديعة.

٤- محمد عبد الجواد:

١٩٦٤- زوج في إجازة.

١٩٦٥- الرجل المجهول.

٥- سيف الدين شوكت:

١٩٦٤- المراهقات.

٦- حسن الصيفي:

١٩٦٤- من أجل حنفي.

- هارب من الزواج.

١٩٧٢- وكر الأشرار.

٧- فطين عبد الوهاب:

١٩٦٤- اعتراف زوج.

- العائلة الكريمة.

١٩٦٥- طريق الفردوس.

١٩٦٦- ثلاثة لصوص - مع كمال الشيخ وحسن الإمام.

- مراتي مدير عام.

١٩٦٧- عندما نحب.

١٩٦٨- أرض النفاق.

١٩٦٩- أكاذيب حواء.

١٩٧١- رحلة لذيذة.

١٩٧٢- أضواء المدينة.

٨- محمد كامل حسن:

١٩٦٤- الابن المفقود.

١٩٦٥- الرسالة الأخيرة.

٩- حسن رضا:

١٩٦٤- نهر الحياة.

١٩٦٦- وداعًا أيها الليل.

١٩٦٨- جزيرة العشاق.

- ثلاث قصص - مع إبراهيم الصحن ومحمد نبيه.

١٩٦٩- أبواب الليل.

١٠- حسام الدين مصطفى:

١٩٦٤- الطريق.

١٩٦٥- هارب من الأيام.

١٩٦٧- السمان والخريف.

- جريمة في الحي الهادئ.

١٩٧٢- الشيماء.

١٩٧٣- الشحات.

١١- عبد العليم خطاب:

١٩٦٥- العلمين.

١٢- عباس كامل:

١٩٦٥- العقل والمال.

١٩٧١- مذكرات الآنسة منال.

١٣- هنري بركات:

١٩٦٥- الحرام.

١٩٦٦- ليلة الزفاف.

- شيء في حياتي.

١٩٧٢- حكاية بنت اسمها مرمر.

١٤- بهاء الدين شرف:

١٩٦٥- أيام ضائعة.

١٥- عبد الرحمن شريف:

١٩٦٥- حب للجميع.

١٦- أحمد ضياء الدين:

١٩٦٥- سكون العاصفة.

- أشياء لا تشترى.

١٧- سعد عرفة:

١٩٦٥- الاعتراف.

١٩٦٧- إجازة صيف.

١٩٧١- اعترافات امرأة.

١٩٧٢- بنت من رمال.

١٨- يوسف شاهين:

١٩٦٠- الأرض.

١٩٧١- الاختيار.

١٩٧٢- الناس والنيل.

١٩- كمال الشيخ:

١٩٦٥- الخائنة.

١٩٦٧- المخربون.

١٩٦٨- الرجل الذي فقد ظله.

١٩٦٩- ميرامار.

١٩٧٠- غروب وشروق.

٢٠- توفيق صالح:

١٩٦٨- المتمردون.

١٩٦٩- يوميات نائب في الأرياف.

- السيد البلطي.

٢١- سيد عيسى:

١٩٦٧- جفت الأمطار.

٢٢- نجدي حافظ:

١٩٦٨- كيف تسرق مليونيراً.

٢٣- كمال عطية:

١٩٦٨- قنديل أم هاشم.

١٩٧١- البعض يعيش مرتين.

١٩٧٤- الشوارع الخلفية.

٢٤- عاطف سالم:

١٩٦٥- المماليك.

١٩٦٦- ثورة اليمن.

- خان الخليلي.

- زوجة من باريس.

١٩٦٨- السيرك.

١٩٧٣- زمان يا حب.

- السلم الخلفي.

٢٥- أحمد بدرخان:

١٩٦٦- سيد درويش.

١٩٦٧- النصف الآخر.

١٩٦٨- أفراح.

١٩٦٩- نادية.

٢٦- حلمي حليم:

١٩٦٦- الحياة حلوة.

١٩٦٨- أيام الحب.

- حكاية من بلدنا.

٢٧- نيازي مصطفى:

١٩٦٦- صغيرة على الحب.

- شياطين الليل.

فارس بني حمدان.

١٩٦٧- أخطر رجل في العالم.

٢٨- صلاح أبو سيف:

١٩٦٦- القاهرة ٣٠.

١٩٦٧- الزوجة الثانية.

١٩٦٨- القضية ٦٨.

١٩٦١- فجر الإسلام.

٢٩- حلمي رفلة:

١٩٦٦- كنـوز.

١٩٦٧- معبودة الجماهير.

١٩٦٩- زوجة غيورة جداً.

١٩٧١- موعد مع الحبيب.

١٩٧٢- ليلة حب أخيرة.

٣٠- علي رضا:

١٩٦٧- غرام في الكرنك.

١٩٧٠- حرامي الورقة.

٣١- حسين حلمي المهندس:

١٩٦٨- حواء على الطريق.

١٩٧٢- الأضـواء.

٣٢- حسن رمزي:

١٩٧١- ملكة الليل.

٣٣- السيد بدير:

١٩٧٤- أرملة في ليلة الزفاف.

٣٤- أشرف فهمي:

١٩٧٢- صور ممنوعة - مع نور ثابت، محمد عبد العزيز.

١٩٧٣- ليل وقضبان.

جـدول رقـم (٣): قـائمـة المخـرجين لأول مـرة وأفـلامـهـم في القطاع العـام (١٩٦٣-١٩٧٧):

١- حسين كمال:

١٩٦٥- المستحيل.

١٩٦٨- البوسطجي.

١٩٦٩- شيء من الخوف.

٢- **نور الدمرداش:**

١٩٦٤- ثمن الحرية.

١٩٦٧- الدخيل.

٣- **خليل شوقي:**

١٩٦٥- الجبل.

١٩٦٧- معسكر البنات.

١٩٧١- لعبة كل يوم.

٤- **أحمد فاروق:**

١٩٦٥- الرجال لا يتزوجون الجميلات.

٥- **جلال الشرقاوي:**

١٩٦٥- أرملة وثلاث بنات.

١٩٦٦- العيب.

١٩٦٩- الناس اللي جوه.

٦- **عبد الرحمن الخميسي:**

١٩٦٥- الجزاء.

٧- **فاروق عجرمة:**

١٩٦٥- العنب المر.

٨- **محمد نبيه.**

١٩٦٨- ٣ قصص مع إبراهيم الصحن وحسن رضا.

٩- شفيق شامية:

١٩٧٩- حادثة شرف.

١٠- إبراهيم لطفي:

١٩٦٩- لصوص لكن ظرفاء.

١٩٧١- نحن الرجال طيبون.

١١- مدحت بكير:

١٩٦٩- ٣ وجوه للحب - مع ناجي رياض وممدوح شكري.

١٢- ممدوح شكري:

١٩٦٩- ٣ وجوه للحب - مع مدحت بكير وناجي رياض.

١٩٧٠- أوهام الحب.

١٣- ناجي رياض:

١٩٦٩- ٣ قصص وجوه للحب - مع مدحت بكير وممدوح شكري.

١٤- إبراهيم الصحن:

١٩٦٨- ٣ قصص مع محمد نبيه وحسن رضا.

١٥- محمد راضي:

١٩٧٢- الحاجز.

١٦- شادي عبد السلام:

١٩٧٥- المومياء.

١٧- غالب شعث:

١٩٧٥- الظلال في الجانب الآخر.

١٨- صبحي شفق:

١٩٧٧- التلاقي.

١٩- مدكور ثابت:

١٩٧٢- صور ممنوعة - مع أشرف فهمي ومحمد عبد العزيز.

٢٠- محمد عبد العزيز:

١٩٧٢- صور ممنوعة - مع أشرف فهمي ومدكور ثابت.

٢١- محمد بسيوني:

١٩٧٣- الرجل الآخر.

٢٢- سعيد مرزوق:

١٩٧١- زوجتي والكلب.

٢٣- علي عبد الخالق:

١٩٧٢- أغنية على الممر.

٢٤- يوسف مرزوق:

١٩٧٠- سوق الحريم.

٢٥- أنور الشناوي:

١٩٧٠- السراب.

٢٦- يوسف فرنسيس:

١٩٧٣- زهور برية.

جدول رقم (٤): مخرجون تعاملوا مع القطاع العام والقطاع الخاص خلال السنوات (١٩٦٣-١٩٧٢):

١- محمد سالم.

٢- محمود ذو الفقار.

٣- حسن الإمام.

٤- سيف الدين شوكت.

٥- حسن الصيفي.

٦- فطين عبد الوهاب.

٧- حسن رضا.

٨- حسام الدين مصطفى.

٩- عباس كامل.

١٠- بركات.

١١- عبد الرحمن شريف.

١٢- أحمد ضياء الدين.

١٣- سعد عرفة.

١٤- يوسف شاهين.

١٥- كمال الشيخ.

١٦- نجدي حافظ.

١٧- كمال عطية.

١٨- عاطف سالم.

١٩- حلمي حليم.

٢٠- نيازي مصطفى.

٢١- صلاح أبو سيف.

٢٢- حلمي رفلة.

٢٣- على رضا.

٢٤- حسين حلمي المهندس.

٢٥- حسن رمزي.

٢٦- السيد بدير.

٢٧- أشرف فهمي.

٢٨- حسين كمال.

٢٩- نور الدمرداش.

٣٠- خليل شوقي.

٣١- عبد الرحمن الخميسي.

٣٢- ممدوح شكري.

٣٣- سعيد مرزوق.

٣٤- أنور الشناوي.

جدول رقم (٥): مخرجون تعاملوا مع القطاع العام فقط (١٩٦٣-١٩٧٢):

١- إبراهيم لطفي.

٢- أحمد فاروق.

٣- إبراهيم الصحن.

٤- شادي عبد السلام.

٥- أحمد بدرخان.

٦- بهاء الدين شرف.

٧- سيد عيسى.

٨- توفيق صالح.

٩- جلال الشرقاوي.

١٠- شفيق شامية.

١١- صبحي شفيق.

١٢- عبد العليم خطاب.

١٣- علي عبد الخالق.

١٤- فاروق عجرمة.

١٥- محمد بسيوني.

١٦- مدكور ثابت.

١٧- محمد راضي.

١٨- محمد عبد الجواد.

١٩- غالب شعث.

٢٠- محمد نبيه.

٢١- محمد كامل حسين.

٢٢- محمد عبد العزيز.

٢٣- مدحت بكير.

٢٤- ناجي رياض.

٢٥- يوسف فرنسس.

٢٦- يوسف مرزوق.

جدول رقم (٦): مخرجون عملوا في القطاع الخاص خلال الفترة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٢ ولم يعملوا مع القطاع العام.

١- طلبة رضوان.

٢- يوسف وهبي.

٣- السيد زيادة.

٤- محمود فريد.

٥- إبراهيم عمارة.

٦- عيسى كرامة.

٧- زهير بكير.

٨- كمال الشناوي - أول إخراج.

٩- علي بحيري - أول إخراج.

١٠- ماجدة - أول إخراج.

١١- عادل صادق - أول إخراج.

١٢- أحمد مظهر - أول إخراج.

١٣- صلاح كريم - أول إخراج.

١٤- إسماعيل القاضي - أول إخراج.

١٥- أحمد فؤاد - أول إخراج.

١٦- إبراهيم الشقنقيري - أول إخراج.

١٧- منير التوني - أول إخراج.

١٨- عدلي خليل.

١٩- عبد الحميد الشاذلي - أول إخراج.

٢٠- حسن يوسف - أول إخراج.

٢١- أمين الحكيم - أول إخراج.

٢٢- نادر جلال - أول إخراج.

٢٣- كمال صلاح الدين - أول إخراج.

٢٤- يوسف عيسى - أول إخراج.

سبعة عشر مخرجًا لأول مرة في مقابل ستة وعشرين في القطاع العام.

تعقـــيب

صلاح عيسى

سينما القطاع العام .. وسياسة التوجيه عن بُعد

عـاد حلم القطـاع العـام السينمائي ليشغل السينمائيين، أو بعضـهم، وكأنهم - أو معظمهم - ليسوا هم الذين أطلقوا الزغـاريد ودقـوا الدفوف، حين قـررت الدولة عام ١٩٧٢ وقبل ما يقرب من أربعين عامًا، أن تحمل عصاها على كاهلها وترحل عن مجال صناعة السينما، وأن تصفي إمبراطوريتها السينمائية التي لم تعش سوى ثماني سنوات (١٩٦٣/١٩٧١) تملكت خلالها كل عناصر الصناعة، من الاستديوهات إلى المعامل، ومن دور العرض إلى شركات الإنتاج والتوزيع، وتحـول خلالها كل المهنيين وغير المهنيين العاملين فيها إلى موظفين في القطاع العام، من الفنيين العاملين وراء الكاميرا، وفي مقـدمتهم المخـرجون، إلى النجوم الذين يقـومـون ببطـولة الأفلام، لتكـون تلك أول خطـوة في سياسة الانفتـاح الاقتصـادي، التي لم تعلن - رسميًا - إلاّ بعد ذلك بثلاث سنوات.

والشيء المؤكد، أن تأميم صناعة السينما في خريف ١٩٦٣، لم يكن قرار أو اختيار وزير، ولكنه كان سياسة نظام، بصرف النظر عن أن الموجتين الأوليتين من قرارات التأميم - في يوليو ١٩٦١ وأغسطس ١٩٦٣- لم تشملاها، فذلك ترتيب للأولويات، كان لا بد معه من أن تركز هذه القرارات على الهياكل الأساسية للاقتصاد، وأن تسيطر الدولة على الصناعات الأساسية والضرورية لتمويل خطة التنمية الاقتصادية والاجتماعية، ليحل الدور في التأميم بعد ذلك على صناعة السينما، ليس فقط باعتبارها صناعة، كان يُنظر إليها قبل الثورة باعتبارها الصناعة الثانية بعد صناعة القطن، ولكن - أساسًا - باعتبارها أحد أدوات توجيه الرأي العام.

وكما أن تأميم الهياكل الرئيسية للاقتصاد جاء في سياق تدريجي، بدأ بتأميم ممتلكات الأجانب في أعقاب حرب السويس وبعدها، وبإنشاء المؤسسة الاقتصادية لتدير هذه الممتلكات، وتمول مشروعات خطط التنمية، ثم بتأميم «بنك مصر» و«البنك الأهلي» عام ١٩٦٠، فإن تأميم السينما جاء في سياق خطوات تدريجية بدأت منذ عام ١٩٥٤، ترمي للسيطرة على الإعلام، ليكون أداة للتعبئة، ولحشد الجماهير المصرية والعربية حول أهداف ثورة يوليو ١٩٥٢ باعتبارها نمطًا شائعًا لثورات التحرر الوطنى في زمن الحرب الباردة، وهي مرحلة كانت الدول المستقلة حديثًا تسعى خلالها للقفز على فجوة التخلف التي تفصلها عن الدول المتقدمة، لتثبيت استقلالها وتنمية اقتصادها بما يشبع احتياجات شعبها. وتتالت هذه الخطوات منذ عام ١٩٥٤، بتقوية الإذاعة المصرية، ومدّ فترة إرسالها، وتنويع المستهدفين برسالتها الإعلامية، وببناء مؤسسة صحفية قوية تملكها الدولة، هي دار الجمهورية للصحافة لتصدر صحفًا يومية صباحية ومسائية، ومجلات أسبوعية، كان من بينها مجلة للسينما هي «أهل الفن» ثم بتقديم أصحاب الصحف التي طالبت بعودة الجيش إلى ثكناته، إلى محكمة الثورة، ليترتب على ذلك إغلاقها وسحب تراخيص الصحف غير المنتظمة في الصدور، وكان معظمها معارضًا، لتصل هذه الخطوات إلى ذروتها بصدور قانون تنظيم الصحافة في ٢٤ مايو ١٩٦٠، الذي نقل ملكية المؤسسات الصحفية الكبرى إلى الدولة.

ولأن السينما من وجهة نظر ثوار يوليو، هي أداة إعلامية للتوجيه والتعبئة، فقد بدأوا منذ عام ١٩٥٤، وفي وقت مواكب لتأسيس «دار التحرير (الجمهورية) للصحافة» بإنشاء «شركة النيل للسينما» لتنتج أفلامًا تعبر عن توجهات ما كان يوصف آنذاك بالعهد الجديد، ثم اتبعت بعد ذلك - وفي عهد تولي «فتحي رضوان» ثم «ثروت عكاشة» لوزارة الثقافة - سياسة التوجيه عن بُعد، بالرعاية والدعم والإقراض ومنح الجوائز وإنشاء المعاهد المتخصصة في الفنون لتصل هذه الخطوات المتدرجة إلى ذروتها، بقرارات تأميم وشراء الاستديوهات ودور السينما وشركات الإنتاج عام ١٩٦٣. ويبدأ ما عُرف بعد ذلك بـ«القطاع العام» السينمائي.

لم تكن سياسة توجيه السينما عن بُعد، دون التدخل المباشر في شئونها، سياسة خاصة بالوزير ثروت عكاشة، ولم يكن إنشاء القطاع العام السينمائي سياسة خاصة بالوزير عبدالقادر حاتم، بل كان كل منهما يعبر عن سياسة مرحلية للنظام تجاه الموقف من السينما كصناعة وكأداة للتعبئة السياسية، بل لعل رغبة النظام في تطبيق سياسة مختلفة تجاه الثقافة بشكل عام، ومن بينها السينما، كان أحد أسباب رحيل ثروت عكاشة عن وزارة الثقافة عام ١٩٦٣، ليأتي عبدالقادر حاتم، الذي كانت رؤيته لدور الثقافة في المجتمع الثوري الاشتراكي، على عكس ما يتصور كثيرون من المثقفين، أقرب إلى رؤية جمال عبدالناصر الذي كان يرى أن اشتراكية الثقافة تعني أن يتوجه المنتج الثقافي إلى الشعب، لا إلى النخبة، وأن يؤثر في الجماهير لا في الصفوة، وأن يقدم فنونًا تعليمية، لا تجارب طليعية، وهو ما ذكره ثروت عكاشة نفسه في مذكراته.

خلاصة الكلام أن القطاع العام السينمائي كان جزءًا من القطاع العام الثقافي، الذي استكمل تشكله خلال تلك السنوات، في ظل السياسة التي وصفت، بعد ذلك، بأنها سياسة «الكم لا الكيف»: شركة عامة للتوزيع ودور العرض، وشركة عامة للاستديوهات، وشركة عامة لإنتاج الأفلام العربية، وأخرى للإنتاج المشترك مع الشركات العالمية، كتاب كل ست ساعات، مجلات ثقافية أسبوعية وأخرى شهرية، عشر فرق مسرحية للتليفزيون، غير مسارح وزارة الثقافة، أفلام حرف «أ» و«ب» و«ج» .... إلخ. وهي سياسة فهم الذين وضعوها، أن هذه هي «اشتراكية الثقافة» وأن هذه هي الثقافة، وهذه هي السينما التي يمكن أن تشيع القيم الجديدة لدى المواطنين في مجتمع اشتراكي، فتعبئ بذلك الشعب لكي يساهم في بناء المجتمع الجديد.

فيما بعد، تغير العهد وتغيرت السياسة. انتهى عهد الدولة التدخلية التي تسيطر على الاقتصاد لكي توفر موارد لتمويل خطط التنمية الاقتصادية والاجتماعية، وتسعى لتوزيع عائدها على أوسع قاعدة شعبية، وساد الاعتقاد أن الرأسمالية والاقتصاد الحر وقوانين السوق، هي التي تجلب كل الطيبات، وبدأت تصفية القطاع العام بتصفيته في مجال السينما. أيامها قال السينمائيون وغير السينمائيين في القطاع العام السينمائي

– بما في ذلك الذين أسسوه وعملوا فيه وتربّحوا منه – ما لم يقله مالك في الخمر: خسائر بالملايين تشكل إهداراً للمال العام، قصص وسيناريوهات اشتراها القطاع العام من دون أن تكون صالحة أو يكون في نيته إنتاجها بل لمجرد مجاملة أصحابها، الطيور المهاجرة من نجوم السينما والمخرجين والمنتجين وحتى الفنيين هربوا إلى لبنان لكي يعملوا بها لتفقد مصر صفة «هوليود الشرق»، معظم الأفلام التي أنتجها القطاع العام لا تختلف في شيء، عما كان ينتجه القطاع الخاص قبلها، باستثناءات قليلة، التدهور يزحف على الاستديوهات ودور السينما والمعامل، بسبب توقف القطاع العام عن صيانة وتجديد البنية التحتية للصناعة.

ومع التسليم بأن هذا التقييم السلبي لتجربة القطاع العام السينمائي، ينطوي على درجة كبيرة من التجني تتجاهل كثيراً من الإيجابيات التي أضافها إلى السينما، ومنها ارتفاع نسب الأفلام المتميزة التي أنتجها عن المتوسط العام لهذا النوع من الأفلام في إنتاج مرحلة القطاع الخاص قبله وبعده، فضلاً عن الفرص التي أتاحها لنجوم ومخرجين وكتّاب سيناريو جدد.

أما المهم، فهو أن القطاع العام السينمائي قد أصبح تاريخاً من التاريخ، يمكن أن نبحث في تجربته، وأن نستفيد من دروسها، لكنه – بالصورة التي كان عليها– غير قابل للعودة للحياة، لأنه كان جزءاً من سياسة عامة، انتهي زمانها، فلا مصر اليوم اشتراكية، ولا القطاع العام في الاقتصاد قائم، إذ لم يعد منه إلاّ بقايا يجري الآن البحث في وسيلة للتخلص منها. فإذا كان لا بد من التسليم بأن سيطرة الدولة على مجال الإنتاج الثقافي الذي يقوم على الإبداع، وعلى تنوع الرؤى، يهدد بإهدار حرية الإبداع، ويقوض التنوع الذي بدونه لا تزدهر الفنون، فلا بد من التسليم كذلك، بأن سيطرة القطاع الخاص على الصناعات الثقافية، ومنها السينما، يخضعها للقانون الأساسي للرأسمالية، وهو البحث عن الربح من أي سبيل مما قد يؤدي إلى هبوط المستوى الفني للسينما وإلى تقديم أفلام ترسخ القيم السلبية في المجتمع، لا تقدم أي رسالة وهو ما يعني أنه لا بد وأن يكون للدولة دور في هذا المجال.

وقد يكون صحيحًا أننا في حاجة إلى دور ما للدولة في مجال الثقافة بشكل عام، وفي مجال السينما بشكل خاص، لكن هذا الدور لا يمكن أن يكون عودة القطاع العام السينمائي بالصورة التي كان عليها، بل العودة إلى سياسة التوجيه عن بُعد التي كانت الدولة تتبعها قبل نشأة القطاع العام السينمائي، بالجوائز السينمائية التي تدعم الأفلام المتميزة ذات الرسالة، وبالدعم المباشر لإنتاج أفلام من مستوى رفيع تشكل منافسة جادة للأفلام التجارية، وربما بالإنتاج المباشر لأفلام متميزة، وبالدخول في مجالات الإنتاج التي يعزف عنها القطاع الخاص كالأفلام التسجيلية وأفلام الرسوم المتحركة، وهو اتجاه تأخذ به الدولة الآن، يستحق الدعم ويتطلب الإضافة.

والسؤال الذي يبحث عن إجابة – على ضوء الورقتين المتميزتين اللتين قدمهما هاشم النحاس وعلي أبو شادي - هل عناصر سياسة التوجيه عن بُعد التي تتبعها الدولة الآن تكفي لإحداث الموازنة الضرورية، بين ما هو فن وما هو تجارة وما هو رسالة وما هو بحث عن الربح؟

التحولات في عمارة المنظر وتصميم الملبس السينمائي

ومورفولوجية المجتمع المصري بعد ١٩٥٢

مجدي عبد الرحمن

يتضمن الفيلم السينمائي عادة صوراً تشكيلية ثابتة متتالية تتعدل فيها حدود الصورة وأشكال عناصرها المصوَّرة بالتدريج بحيث نملك أربعًا وعشرين صورة متتالية في الثانية الواحدة، وهي السرعة التي تدور بها كاميرا المصور، وفي نفس الوقت فإنها تماثل سرعة ماكينة عرض الشريط السينمائي. وهذه الميزة الفريدة تضمن أن يكون الفيلم هو الفن الوحيد الذي، رغم تسجيل هذه الصور الثابتة على شريط السيللويد، فإنها تعطي، وفق ظاهرة أثر بقاء الصورة عند عرضها بمعدلات السرعة السابق ذكرها، زمنًا فعليًا لحركة الشخوص أو الأشكال في الحياة كما صوِّرت تمامًا.

ولكي يتم الوصول إلى هذه الصور التشكيلية يمكن أن نعرّف التكوين بأنه وضع الشخوص والأشياء داخل إطار يمثل في النهاية موضوعًا متكاملاً تنبثق منه فكرة، ونستطيع أن نقول إن التكوين قد نجح في وظيفته عند وصول تلك الفكرة إلى الرائي. وفي الحقيقة فإن التكوين ليس قواعد حرفية، فالمسلمات الموجودة به يمكن دحضها[١]، ولذلك فإن الوصول إلى الإتقان في الحصول على صورة ذات تكوين خلّاق يتم غالبًا عن طريق الاقتراب الكامل من الموضوع الذي سيتم تصويره وحصر كل المعلومات المرئية عنه ثم تخيل كيفية رؤية الجانب الواقعي فيه[٢]. وعند الوصول إلى العناصر الأساسية للموضوع المطلوب تصويره، فإن الخطوة الأولى هي فصل ذلك الموضوع عما يحيط به من أشياء لا داعي لوجودها داخل إطار الصورة والتي قد تشوش عليه[٣].

وبهذا فإنه يمكن التحقق من أن التكوين في الصورة ما هو إلا نتيجة لرؤية العين البشرية للحظة من الحياة[٤]، وعن طريق تشكيل الصورة pictorialism يتم خلق الصورة المرئية[٥]. ورغم ما سبق قوله فإن الصورة بذلك ليست نتاجًا لتلك الحياة، بل هي في

الحقيقة شكل جديد خلافًا عن الواقع، بل شيء مختلف[٦]. ذلك أن خلق الصورة التشكيلية ليس معناه تسجيل ما هو موجود بل اكتشاف شكل مرئي للصورة يعبر عن أفكار الفيلم السينمائي[٧].

وربما يمكن الحصول على الصورة التشكيلية الفائقة الجودة عن طريق عدسة دقيقة وفيلم حساس عالي المواصفات ودون الاستعانة بأي تعقيدات فنية أخرى لا لزوم لها[٨]. ولهذا فإن ذلك يؤدي بنا إلى الدرس الأول في التكوين وهو البساطة simplicity بمعنى عدم التشويش على الرائي في الموضوع الأساسي المراد إيصاله له[٩]. والبساطة المطلوبة هي تلك البساطة النابعة من الغنى الفني وليس من الفقر الثقافي[١٠]، ذلك أن الاقتصاد في كمّ المعلومات البصرية المقدمة في التكوين تؤدي إلى الاختزال لكل ما هو ضروري فتثري الصورة وتؤدي لإبراز الشكل للوصول إلى لغة تفاهم سريعة مع المتلقي[١١]. وليس التكوين إلا لغة بصرية لها قواعدها وبناؤها، والتي تمدنا بالوسائل التي تتيح إبراز المعاني التشكيلية المختلفة[١٢]، وتدعم من تأثيرات الصورة[١٣]. ويمكن تحقيق ذلك كله بالتكوين المتوازن أو غير المتوازن، أو المتماثل أو غير المتماثل، ولكن يبقى دائمًا أن المعيار الأساسي للتكوين الجيد هو التدعيم العاطفي للمشهد الدرامي[١٤]. وأهم عناصر أجرومية التكوين سالفة الذكر هو اختيار العناصر التقنية المناسبة للموضوع المصور، وذلك مثل البعد البؤري للعدسة والإضاءة، بالإضافة لاستخدام العناصر البصرية مثل التباين اللوني ومنظور الأشكال والاتزان وغيرها[١٥].

ومن المسلمات أن فن السينما يعد عملاً جماعيًا في المقام الأول، لذلك فهو مختلف عن بقية الفنون الأخرى في ارتباط فنون كثيرة ببعضها للوصول للصورة النهائية[١٦]. ولا شك أن الصورة السينمائية هي في الحقيقة صورة فوتوغرافية ثابتة تتضمن كل العناصر الفنية الجميلة، ولكن يضاف إلى ذلك مسألة الحركة[١٧]. لذلك فإن مهمة المخرج السينمائي وبالتالي عمل المصور السينمائي، تعد شاقة في دورهما في المحافظة على الشكل البصري طوال تدفق الحركة خلال اللقطة السينمائية[١٨]. وهذا الشكل أو التكوين البصري Picturization في كل لحظة أو كادر من تلك اللقطة، ما هو إلا ترجمة

بصرية لكل لحظة درامية[١٩]. وعبر هذا التكوين المتتابع خلال ذلك التدفق الحركي، تخلق شخصية المصور عبر تكوين الصورة البصرية من خلال أشكال الخطوط المختلفة والتي بدورها تدفع إلينا بمفتاح التكوين الذي قد ينجح أو يخفق في الوصول إلى إدراكنا[٢٠]. وتمتُّع المصوِّر بقدرات إبداعية في التعامل مع الصورة التشكيلية يتمثل بشكل أساسي في الأصالة Originality من خلال استجاباته المبتكرة لما يراه، والمرونة Flexibility عبر التحرر من الأفكار النمطية والنفاذ Penetration عن طريق اختراق العقل الإبداعي لكل حواجز الزمان والمكان[٢١]. وقدرة المصور على استغلال هذه القدرات الإبداعية بصورة أو بأخرى هي التي تخلق للفنان أسلوبه الشخصي المتكرر كملمح أساسي لشخصيته الفنية[٢٢].

ولأن الفيلم الروائي يتسم بتدفق بصري يمتد لما يقرب من الساعتين فإنه من الضروري أن تكون هناك لحظات تشكيلية تفوق في تأثيرها بقية المشاهد الأخرى خلال السرد الفيلمي[٢٣] ومهمة زيادة نسبة الشد الانفعالي بصريًا أو تهدئته تتم عبر عناصر التكوين التشكيلي والتي ترسل أو توصل Communicate معلوماتها مباشرة إلى الرائي دون أي تدعيم آخر في تراكم متتالٍ لإعطاء حالة تأثيرية ما[٢٤]، فالصورة هي وسيلة بصرية عالمية تدفع بالمعنى وبالحلم بلغة يفهمها كل البشر[٢٥]. ومن خلال وضع الأشكال داخل الكادر وتنظيمها بالطريقة التي يقصدها صانعها، فإن الموضوع داخل الصورة يفصح عن مدلولاته، وبالتالي يحمل الفيلم مضمونه وفقًا لذلك[٢٦]. فالمضمون هو الفكرة والتي يمكن أن تتشكل وفق استخدام عديد من الصور لتصبح قريبة بعدها من الإحساس، والتي لا بد من تجسيدها ليس في مطلق منطقي ميتافيزيقي بل في شكل حقيقي معروف[٢٧]. ومن خلال الشكل المطروح والذي يقدمه صانع العمل الفني ينبثق مضمون الفكرة[٢٨] والذي يتم إدراكه بسهولة والتمييز والتعرف عليه وفهمه إذا كان هناك نوع من التوافق بين الفكر الفلسفي لخالق العمل الفني وما يدفعه من أفكار وبين المعلومات المخزّنة لدى المتلقي والتي تعد زاده في عملية التفكير المرئي visual thinking لفهم المرئيات داخل الإطارات التشكيلية المقدمة إليه[٢٩]. ويمكن حصر العناصر الأساسية في تكوين الصورة الفيلمية في ثلاثة محاور، أولها هو وضع الشخوص

(سواء بملابس تاريخية أو معاصرة) والأشياء (سواء عمارة فعلية أو مشيدة داخل بلاتوه أو استوديو داخل الكادر وذلك من خلال تنظيم علاقات الأمامية والخلفية[٣٠]. أما العنصر الثاني فهو حركة أولئك الأشخاص وتلك الأشياء عبر الكادر، وذلك من خلال تحكم جيد يمنع تشتيت التركيز العاطفي. ويركز العنصر الثالث على حركة الكاميرا التي تساعد المخرج على تغيير الأفضلية في وجهة النظر في لحظة ما، والتحول في موقفنا من الشخصية بالاقتراب منها من بحجم لقطة عامة حتى الوصول إلى لقطة قريبة مثلاً[٣١]. وهناك الكثير من الاعتبارات التي يجب أن يراعيها من يضع تصميم الصورة التشكيلية والمتمثلة في متابعة العنصر المسيطر في الكادر وحجمه والزاوية التي تنظر إليه من خلالها الكاميرا، ومدى الدينامية التي يبثها الإطار التشكيلي دفعاً لدرامية السرد الفيلمي[٣٢].

الحراك الاجتماعي والسياسي

للمجتمع المصري بعد ثورة ١٩٥٢

عاشت مصر تحت الحكم العثماني فترة من أشد فترات تاريخها ضعفًا وعزلة عن العالم، وهذه السنوات الفاصلة بين الفتح العثماني ١٥١٧م والحملة الفرنسية ١٧٩٨م كانت سنوات نهضة بالنسبة لأوروبا اقتصاديًا وثقافيًا واجتماعيًا. بينما في مصر زاد التخلف حدة حيث خضع الشعب لحكم المماليك الذين كانوا مسئولين عن إدارة البلاد، والذين تركوا الخدمات العامة دون رعاية، فظل التعليم قاصرًا كما كان الاقتصاد ذاتيًا دون تنمية الموارد الخاصة بالبلاد بل لمجرد سد الحاجة. وكانت الأوليجركية المملوكية متناحرة فيما بينها مما ساعد على حدوث النكبات في البلاد نتيجة لما وقع من صراعات بين الزعامات المملوكية[٣٣].

وعندما جاء الفرنسيون إلى مصر في يوليو ١٧٩٨ كان ذلك يعني مواجهة بين حضارتين عميقتي الجذور واحدة منها متطورة والثانية متخلفة من حيث التقدم العلمي. ورغم أن نهضة مصر في القرن التاسع عشر قد جاءت بعد نظام الحكم في أيام محمد علي

إلا أن قيمة الحملة الفرنسية أنها أصابت المجتمع المصري بهزة عنيفة وأصبح الناس في مصر أقدر على إعادة النظر في أحوالهم الاجتماعية. وجاء العلماء في معية رجال الحملة الفرنسية، ونرى مثال ذلك كفاليري الذي سكن في بيت مصطفى كاشف وحمل معه عديداً من الأجهزة التليسكوبية وأدوات المعامل[٣٤] وأسس بونابرت المجمع العلمي الذي استطاع خلال ثلاث سنوات من العمل أن يخرج أكبر حدث علمي في نهاية القرن الثامن عشر ألا وهو كتاب وصف مصر **Description de L' Egypte** والذي اشتمل على وصف دقيق لآثار مصر بل ولكل الحياة الاجتماعية للمصريين[٣٥].

وفي المقابل فإن محمد علي حاول أن يزيد من حركة التجارة الأوروبية إلى مصر في عهده، ومن خلال نظام محمد علي الاقتصادي الصارم أصبح الأجانب أمثال كلوت بك وبلفوند هم المتحكمين في أقدار مصر، وأصبحت هناك عملية إفساد المصريين مثلما أطلق عليها اللورد كرومر[٣٦]. وتزايد نفوذ الأجانب في مصر في عهد خلف محمد علي. ولم يكن سعيد يجسر، على سبيل المثـــال، أن يمتنع عن تلبية طلب أحد منهم[٣٧]. وحدّث ولا حرج عن شخصية الخديو إسماعيل وإسرافه الشديد وكرمه في سبيل هدفه المهم لجعل مصر قطعة من أوربا، مما أدى إلى إفلاس مصر تمامًا، بل وبلغت ديون مصر وقتها طبقًا لمرسوم ٧ مايو ١٨٧٦، ٩١ مليون جنيه إسترليني[٣٨].

وفي ستينيات وسبعينيات القرن التاسع عشر بدأت تحولات جذرية تعجل من إدماج مصر كمجتمع تابع في السوق العالمي. ففي مجال الزراعة تحول الفلاح إلى عامل أجير، وتم التوسع في زراعة القطن وقصب السكر، وزاد الاهتمام بإنشاء المواصلات السريعة، وتم تزايد الطلب على رأس المال الأجنبي وزيادة القروض مع زيادة كبيرة في فوائدها، وإنشاء فروع مصرفية أوروبية في مصر، وهكذا ترسخت التبعية من خلال القروض[٣٩]. وقد صاحب ذلك تغير خريطة البناء الطبقي في المجتمع المصري في اتجاه تركز الملكية الزراعية في أيدي مجموعات قليلة رسخت سلطاتها الاقتصادية والسياسية من خلال التبعية للخارج. كما أدت هذه العملية إلى ظهور ظاهرة التفتيت الزراعي، وذلك عن طريق بيع الشركات العقارية والأراضي قطعًا صغيرة لزيادة إنتاجها. وظهر استغلال الفئات العليا على قطاع الفلاحين الذين أصبحوا معدمين.

كما بدأ نظام الرهونات من بداية عصر إسماعيل بحيث تم بيع فدادين كثيرة من قبل الفلاحين للمرابين الأجانب(٤٠).

وعندما قامت ثورة ٢٣ يوليو كان أهم قراراتها بخصوص قطاع الزراعة هي قوانين الإصلاح الزراعي والتنظيم التعاوني وإعادة توزيع الأراضي الزراعية في محاولة لتحقيق قدر من العدالة الاجتماعية(٤١). ولقد كان من آثار الإصلاح الزراعي إشاعة جو الهدوء والاستقرار النسبي الذي طرأ على الأوضاع الاقتصادية للفلاح، ومنها تملُّكه لقطعة أرض وتحديد القانون لعلاقة المؤجر والمستأجر. وقد اختفت الشريحة العليا من كبار الملاك من خريطة الملكية الزراعية نتيجة تنفيذ قانون الإصلاح الزراعي الثاني. بل يمكن القول إن طبقة كبار الملاك قد اختفت تمامًا من المجتمع المصري بعد تطبيق قانون الإصلاح الزراعي الثالث، حيث لم يعد هناك فرد واحد يملك أكثر من ٥٠ فدانًا(٤٢).

وقد ترتب على تصفية الملكيات الكبيرة استغناء أصحابها عن جانب من العمال الذين كانوا يعملون لحسابهم، كما تقلص سوق العمل في الأراضي الموزعة التي يباشر أصحابها المثقفون زراعتها بأنفسهم، وهذا معناه انخفاض الطلب على العمال الزراعيين فظلت أجورهم دون المستوى الذي يمكّنهم من مجابهة ضرورات الحياة(٤٣). ومن جهة أخرى فقد ضاع أثر الإصلاح الزراعي بعد عدة سنوات بسبب النمو السكاني، والتأثيرات المتوالية لمعدلات الزيادة المتراكمة(٤٤).

وقد ساعدت الإجراءات الإصلاحية التي تمت في ظل الثورة على تطور الوعي السياسي والاجتماعي عن طريق السماح بإنشاء المؤسسات السياسية والاجتماعية في فترة الستينيات والتي من خلالها أتيح للفلاحين التعبير عن أهدافهم ومصالحهم الاجتماعية والدفاع عن هذه المصالح وبالتالي تكوين الرغبة في الصراع للقضاء على الاستغلال(٤٥). ولعل ظاهرة انتشار الحركات الريفية أو انتفاضات الفلاحين في الريف المصري مثل حركة كمشيش وانتفاضة بهوت لدليل على ارتباط الوعي الاجتماعي بالتغيرات التي طرأت على أيديولوجيات الدولة.

لقد حلت أشكال جديدة لاستنزاف الفائض الزراعي محل الأشكال القديمة، فقد ظل الإنتاج الزراعي يلعب الدور الأساسي في النمو الاقتصادي بوصفه المصدر

الأساسي للتمويل، وتتمثل مساهمة الزراعة في التمويل في الضرائب وفروق أسعار الحاصلات الزراعية والعمولة المخصصة على الصادرات، والدخل الناتج عن تطبيق قانون الإصلاح الزراعي. ولم تقدم الخدمات المقدمة للفلاحين طوال عشرين عامًا أي جديد في تقنيات الزراعة. وكل ذلك تم مع بقاء استنزاف المدينة للريف حيث يتم توزيع الفائض في صالح موظفي المدن والعواصم، وكل ذلك على حساب الفلاح الذي يجب عليه أن يدفع الضرائب التصاعدية التي تفرضها السلطات المحلية[٤٦].

وهنا يمكن القول بأن الدولة بمؤسساتها المحلية حلت محل القوى المسيطرة في الريف في مجالات الإقراض والتسويق واحتكار المحاصيل[٤٧]. ومن ناحية أخرى كان أداء البيروقراطية الريفية دون المستوى المنشود، فالمعينون لخدمة الفلاحين يتعالون عليهم ويسيئون معاملتهم، فهم يرتدون الزي الإفرنجي والفلاحون يرتدون الزي البلدي، والمهم أن مفهوم الخدمة العامة لم يتأصل بعد في عقلية الإداريين بوجه عام. وعلى الجانب الآخر نجد أن أكثرية الأعضاء المنتخبين والمختارين في مجالس القرى من صفوف أعيان الريف الذين سيطروا على لجان الاتحاد الاشتراكي في قرى كثيرة. ولم ينشغل هؤلاء كثيرًا بدراسة احتياجات قراهم ربما بسبب قدرتهم على قضاء ما يحتاجون إليه في المدن. وقد لوحظت السرعة البالغة التي تمكنت بها تلك الطبقة الجديدة (الوسطى) من تنمية وزنها الاقتصادي والاجتماعي في السنوات العشر التالية لقانون الإصـلاح الزراعي[٤٨].

صناعة السينما المصرية

وميكانيزم التطور التكنولوجى

عندما قامت الثورة بتأميم صناعة السينما عام ١٩٦١ كانت الاستوديوهات الأربعة المؤممة هي نفسها التي تم بناؤها قبل الثورة: مصر والأهرام ونحّاس وجلال، لم يزد عليها شيء. وقد تم ضم كل هذه الاستوديوهات تحت مظلة المؤسسة المصرية العامة للسينما[٤٩]. وبعد عامين بدأ التفكير في تشييد بلاتوهين ضخمين بمساعدة

ألمانيا الغربية وقتها، وللأسف توقف المشروع بسبب خلافات سياسية، وظل البلاتوهان وكراً للوطاويط حتى تم تشغيلهما في العقد الأخير من القرن العشرين(٥٠). وبالتالي فإن محاولات تحديث الصناعة لم يتم إلا بعد الشكوى المرة من سوء جودة الصورة والصوت للفيلم الروائي، مما عجل بإنشاء المعامل السينمائية المحدثة ومركز متقدم للصوت. ولهذا فإنه منذ نجاح تجربة تحميض فيلم "عروس النيل" عام ١٩٦٤ توقف إرسال الأفلام المصورة بالألوان للخارج، وجرى التعامل مع المعامل المصرية فقط.

وفي مجال تصميم المناظر السينمائية لم تقم إدارة الاستوديوهات بأي محاولات لتطوير أقسام المؤثرات الخاصة بها والتي تتيح لمهندس المناظر إمكانيات هائلة في تقديم ما يثري الصورة السينمائية سواء في الأفلام التاريخية أو الفانتازيا أو غيرها. ومن ناحية أخرى فقد استمر رعيل روّاد مصممي المناظر من الأجانب والمصريين في رحلتهم الإبداعية(٥١). إلا أن جيلاً من مهندس العمارة قد شغف عشقاً بالسينما وفضّل أن تكون هي حياته المستقبلية، وبهذا رسخت العلاقات الترابطية بين العمارة والسينما في ديكورات هؤلاء المصممين الجدد، وكان المحك الأساسي في التوفيق في تنفيذها هو الحس التشكيلي والدرامي الجيد لصناع تلك الأفلام(٥٢). ومنذ بدايات رحلة القطاع العام السينمائي تواكب معها تخريج الدفعات الأولى من معهد السينما والتي حاول مصممو المناظر منهم أن يقدموا مع إخوانهم المخرجين سينما مصرية جديدة حلموا بها وهم على مقاعد الدراسة، وآن الأوان أن يجسدوها صوراً وأطيافاً، ومهما كانت نتائجها فإنها حملت شرف المحاولة وبكارة الرؤية(٥٣).

أولاً: عمارة المنظر السينمائى فى أفلام ما بعد الثورة

يمكن أن نطلق على الديكور اصطلاح "فن هندسة المناظر" أو "فن تشكيل المنظر" من حيث أن المنظر هنا يعني المكان الذي يجري فيه تصوير المشهد أو المشاهد. وهو عنصر أساسي من مكونات الفيلم، بل يمكن اعتباره الجسد المرئي للفيلم، ليس فقط من الناحية الجمالية باعتباره العنصر المرئي الذي يتحتم وجوده في الصورة لاحتضانه أي

شخوص أو أحداث، ولكن أيضًا من الناحية الدرامية باعتباره جزءًا من النظام السردي بالإضافة إلى اعتباره مجالاً أو جزءًا من النظام الدلالي لمحتوى الفيلم(٥٤)، عبر استغلال مدير الإضاءة للمكان لتحقيق أهداف الدراما(٥٥)، بحيث يثري المعاني التشكيلية المعبرة التي لا يعطيها السيناريو(٥٦)، والتي تقدمها الصورة الفيلمية من خلال العلاقة بين الحيِّز المعماري Spatial relationship واللون للمكان المصوَّر(٥٧)، والتي تحقق بعداً زمنياً أو تاريخيًا وفق اختيارات للطرز المعمارية الملائمة للفترة(٥٨)، ودراسة المواقع الفعلية عند مضاهاة تصميمات لأماكن طبيعية غير مكتملة(٥٩).

ومن خلال الاسكتشات المبدئية لمهندس المناظر تتراكم الأفكار الإبداعية له حتى يصل إلى شكل نهائي خلّاق للمنظر المطلوب(٦٠). وتأتي بعدها المهمة الأساسية في التوفيق بين لون المنظر السينمائي وبين ما يحتويه من أثاث وإكسسوار وكذلك ألوان ملابس الممثلين(٦١). وربما يميل بعض مصممي المناظر إلى التأكيد على لون واحد في مناظرهم بنفس الكيفية التي يحتاج إليها المرء أحيانًا لتأكيد السكون أو الصمت وسط ضوضاء كثيرة على مدق الصوت(٦٢). وتبقى بعد ذلك مهمة مدير التصوير في التعامل مع ألوان تلك المناظر وفق شدة إضاءته المستخدمة والتي طبقًا لها يزداد تشبع ألوان أسطح المناظر(٦٣)، وكذلك وفق ملمس أسطح المنظر المشيد(٦٤).

ووفقًا لعدة أنواع أساسية من الأفلام سوف يتم تحليل التحولات في عمارة المنظر السينمائي في عينة الأفلام المصرية المختارة في الفترة الزمنية (١٩٥٢-١٩٧١) للبحث طبقًا لما يلي:

١- الصورة التشكيلية وهندسة المنظر السينمائى فى الفيلم التاريخى

عادة ما تظهر مناظر الأفلام التاريخية والتي تتناول حقبًا تاريخية قديمة، عمائر تظل عالقة بالأذهان مثلما رأينا في فيلم باسترونى "كابيريا" الذي عرض عام ١٩١٤(٦٥)، والذي تأثر به بالقطع مصمم المناظر والتر هال عندما صمم ديكورات القصر البابلوني في فيلم "التعصب" لجريفث، والذي ارتفع ما يقرب من ١٦٥ قدمًا وأعطى هذا الشكل

الضخم المهيب[٦٦]. وهذا هو الملمح الأساسي في الأفلام التاريخية ذات الديكورات الضخمة مثل كوفاديس عام ١٩٥١، وكليوباترة (مانكوفتيش) عام ١٩٦٣[٦٧]. ولم يكن هذا الاتجاه هوليودي النمط فقط، بل رأيناه في تنفيذ ديكورات إيفان الرهيب من خلال ضخامة الحجرات وارتفاع أسقفها لإعطاء الإحساس للمتفرج بالقوة العظمى لدولة روسيا[٦٨].

وفي كل الأحوال فإن مصمم المنظر السينمائي عليه أن يحدد خطوطه ومساقطه حتى يختار أن يحقق منظره عبر الشكل الواقعي الصرف أو أن يضفي عليه حيوية خلاقة قد لا تتضمنها توصيفات المكان في السيناريو المكتوب[٦٩]. وينطبق هذا الأمر أيضًا حين التعامل مع دراما ذات فترة غير معاصرة، حيث تؤكد جابريللا بسكوتش **gabrialla pescucci** خلال عملها مع فيسكونتي وفلليني، الحكمة الأساسية وهي أن التأثير الدرامي يأتي في المقدمة قبل الدقة التاريخية[٧٠]. ويجب ألاّ ننسى أن هناك مأزقًا حقيقيًا يتعرض له من يقوم بتصميم منظر تاريخي، فالمتفرجون قد تعودوا على أن يروا خرائب الآثار وهي مغطاة بعاديات الزمن، ورؤية هذه الأماكن على الشاشة جديدة تمامًا وبرّاقة تبدو لهم خادعة ومزيفة أيًا كانت مهارة من أعاد تشييدها[٧١]. ولذلك فإن الاستعانة بصور اللاندسكاب لفناني تلك العصور القديمة أو صور الليثوجراف ومحاكاتها في التصميم، تنشط الذاكرة البصرية للمتفرجين بها وتجعلها غير مستغربة[٧٢].

ولكي يتم تحقيق المصداقية التاريخية فإن على مصمم المناظر تنفيذ أكبر قدر من التفاصيل الدقيقة للمكان التاريخي في البلاتوه أو البحث عن مكان خارجي يتم تجهيزه لهذا الغرض[٧٣]. وهناك مدرسة في تصميم المناظر تفضل أن يكون المنظر أبسط ما يكون وبدون أي تعقيدات معمارية، وأن يتم إنفاق الميزانية على إكسسوار المكان، وبالتالي فإن الحكمة الأساسية هنا هي أن البساطة بالفعل هي أفضل طريقة للحصول على الانطباع الصحيح للفترة[٧٤]. وفي تجربة فيلم "الإغواء الأخير للسيد المسيح" لمارتن سكورسيزي يذكر جون بيرد **John beard** مصمم المناظر أنه تم تصوير الفيلم في المغرب وقد تم استخدام الطريقة التقليدية للبناء باستخدام الطين والعصي بديلاً عن

الأخشاب والآجر، وبذلك خرجت الأبنية طبيعية وسط اللاندسكاب المختار، وأعطى باليتة لونية أرضية ملائمة لطبيعة القصة وأسلوب سكورسيزي[٧٥]. وفي الأربعينات كان يتم استخدام الحجاب المتحرك Travelling matte لكي يتم خلاله تصوير سقوط المعبد عندما يهز شمشون عمودين ويسقط تمثالاً ضخمًا، وذلك في فيلم شمشون ودليلة عام ١٩٤٩[٧٦]. ولا شك أن برامج الاستوديو التخيلي Virtual studio وأشكال الجرافيك المختلفة أصبحت تثري كثيراً مجال المؤثرات الخاصة في تصميمات المناظر السينمائية التاريخية.

وعند تصفح قائمة الأفلام الروائية التاريخية[٧٧] يمكن ملاحظة ما يلي:

١- أنه قبل بداية فترة البحث الحالي (أي من ١٩٣٢ حتى ١٩٥١) تم إنتاج ستة وثلاثين فيلمًا أغلبها تستمد قصصها من ألف ليلة وليلة وحكايات التراث الشعبي للزناتي خليفة وأبو زيد الهلالي وعنترة وجحا.

٢- ضمن هذه المجموعة أيضًا تم إنتاج ثلاثة أفلام تاريخية عن شخصيات تاريخية حقيقية هي كليوباترة وصلاح الدين الأيوبي وشجرة الدر، وللأسف فقد افتقدت جميعها فكرة تنفيذ المعمار التاريخي للفترة التي يتناولها الفيلم.

٣- في فترة البحث الحالي يمكن ملاحظة زيادة كمّ الأفلام الدينية الإسلامية: ظهور الإسلام – انتصار الإسلام– بلال مؤذن الرسول – السيد البدوي – بيت الله الحرام – الله أكبر – هجرة الرسول – فجر الاسلام.

ومن جهة أخرى فقد تم استخدام القص التاريخي في شكل بروباجندا سياسية للدعوة القومية العربية وريادة مصر للمنطقة، وذلك في أفلام وا إسلاماه والناصر صلاح الدين.

وإذا ألقينا نظرة على أسلوب تصميم المنظر التاريخي في الفترة السابقة قبل تحليل الأفلام عيّنة البحث، لا سترعى انتباهنا على الفور أن هناك فيلمًا قد تناول القص التوراتي لأول وآخر مرة في تاريخ السينما المصرية وهو فيلم "شمشون الجبار،

وهو من إخراج كامل التلمساني وتصميم أنطون بوليزويس عام ١٩٤٨، ورغم الجهد الواضح في زخرفة الديكور المشيد للقصر (صورة رقم ١، ٢) فإن الأكتاف المشيدة والمزدانة بعمودين على جانبيها، وكذلك زخرفة بتلات الزهرة ذات الوريقات الست، والخيات الغائرة ذات العقد النصف دائري توحي بفترة أكثر تأخراً وبصبغة ساسانية أكثر منها عبرانية. بينما قام بوليزويس بتنفيذ المعبد بأعمدة ضخمة غير جيدة الصنع يلتف حولها ١٦ حزًا قسمت العمود إلى شرائح متتالية (صورة ٣، ٤) بينما وضع تمثال الإله في الخليفة في المجاز بين الأعمدة.

بينما يقدم شارفنبرج تجربتين هامتين، أولاهما فيلم "ليلى البدوية" عام ١٩٣٧ حيث يحاول فيه أن يعطي الجو الفارسي القح للفترة من بوابة قصر كسرى إلى قاعة الاحتفالات ثم حجرات المحظيات وقاعة مجلس الملك. وتتضح خشونة طابع التصميم المعطى لأغلب هذه الأماكن بل وفقدانها في بعض الأحيان للنسب الصحيحة بالإضافة إلى عدم تميز الزخارف الفارسية المستخدمة على الجدران والأرضيات مما أفقد الأماكن كثيراً من بهائها ورونقها[٧٨]. أما التجربة الثانية فهي فيلم "لاشين" عام ١٩٣٨ ويبدو فيه مدى حرص شارفنبرج على إظهار طابع الفخامة لقصر السلطان من تعدد العقود المنفذة بمقرنصات عديدة وتوشية العقود بزخرفة نباتية مذهّبة فضلاً عن إضافة حليات ركنية بارزة (صورة ٥، ٦). وقد تم توظيف الديكور توظيفًا دراميًا مع التشويه الذي يعطي الأشياء والخلفيات شكلاً عضويًا وكأنما الروح قد دبت فيه. وأيضًا استخدام السلالم استخدامًا روحيًا في مشاهد كثيرة بحيث تبدو وكأنها مسكونة. ونلاحظ مدى توظيف الديكور في قاعة العرش عند دخول لاشين بعد الانتصار حيث نرى قاعة ذات أعمدة ولها باب له عقد جميل. كما استخدم مقر لاشين في قصره بطريقة درامية جميلة بنيت له خلفيات محكمة حية وغير مرسومة حيث إن السطح كان مفتوحًا على السماء[٧٩]. ورغم أن بعض العناوين ذكرت أن القصة تجري أحداثها في القرن الثاني عشر وهذا ما يعني القرن السادس أو السابع الهجري أي في فترة نهاية الأيوبيين وبداية المماليك البحرية، إلا أن تصميمات الديكور والملابس لم تعط فترة تاريخية محددة بهذا التاريخ، بل إنها لم تكن إسلامية خالصة. وقد أعطت طابعًا عامًا موحيًا أكثر من كونها ملتصقة بعصر معين[٨٠].

ويقدم بوليزويس فيلمين آخرين هما "مسمار جحا" لإبراهيم عمارة عام ١٩٥٢ و"أمير الانتقام" لبركات عام ١٩٥٠ والذي أؤجل حديثي عنه لحين تحليل فيلم أمير الدهاء لنفس مخرجه والذي أعاد إخراجه عام ١٩٦٤ ملونًا حتى تحسن المقارنة. وفيلم مسمار جحا يعالج قضية المستعمر وضرورة اتحاد الشعوب العربية لمقاومة هذا المحتل مستغلاً في ذلك شخصية جحا المعروفة. ويسرف بوليزويس في بناء العقود المحمولة على أعمدة مزدوجة (صورة رقم ٧، ٨، ٩)، أو أن يجعل دخلة كرسي الحاكم الأجنبي في شكل معين يتقدمها عمودان يتصلان ببعضهما بكوابيل على شكل مقرنصات لا مرجعية معمارية لها في أي مصدر مشيد أو مرسوم، بينما يقوم بتوشية خوصة عقود البهو في قصر الحاكم بشرائط عريضة كموجات البحر.

أما ولي الدين سامح المهندس المعماري المصري وسط أولئك الأجانب من مصممي المناظر، فقد أظهر أستاذيته منذ اللحظة الأولى وقدم عملين ينتميان لنفس الفترة التاريخية تقريبًا وهما "وداد" إخراج فرتينر كرامب عام ١٩٣٦ و "دنانير" إخراج أحمد بدرخان عام ١٩٤٠، وفي "وداد" (صورة رقم ١٠، ١١، ١٢) يبرز سامح فهمًا عميقًا للعمارة الإسلامية من خلال تشييده للدرقاعة والتي تطل عليها شبابيك عليها شمسيات من الخشب المخروط بينما تتوسط الدرقاعة فوارة رخامية جميلة وتبدو المطلات بارزة عن جدار الدور الأرضي عبر بوائك خلقتها أعمدة رشيقة مزخرفة برسوم هندسية(٨١). وبالمثل يقدم سامح أبرز تصميمات مناظره في فيلم "دنانير" سواء في قاعة العرش للرشيد(٨٢) أو بوابة بغداد بقممها البصلية(٨٣) أو حتى في منزل جعفر البرمكي بالإضافة إلى الجزء المشيد من حي البرامكة(٨٤). وقد وضحت الأبهة والفخامة في الأبواب الضخمة والعالية والأفنية الواسعة وبعدها قاعات العرش، كما صمم سامح البدنات التي يرتكز عليها السقف، وأكثر بالطبع مما عرف بالأرابيسك وهي الزخارف النباتية أو ما يطلق عليها زخارف سامراء بتشكيل الجص على العمائر(٨٥).

ومن فترة البحث يتقدم الصفوف نخبة من المهندسين شكلوا جيل الوسط كما ذكرت قبلاً هم: عبد الفتاح البيلي وماهر عبد النور وحلمي عزب وشادي عبد السلام(٨٦). ويقوم البيلي بتصميم ديكورات وملابس فيلمين هما "خالد بن الوليد" وهو أول فيلم

تاريخي ملون عام ١٩٥٧ وفيلم "سيد درويش" إخراج أحمد بدرخان عام ١٩٦٦. وفي خالد بن الوليد يحاول البيلي أن يوظف خامات البيئة ويبني بيت ليلى حبيبة خالد في الصحراء مستخدمًا الطوب المغطى بملاط أبيض إضافة إلى الإكثار من سعف النخيل والبوص، وبنفس الطريقة في بنائه لحوانيت سوق عكاظ أو بعض دروب مكة فضلاً عن الكعبة وسط مساحات فسيحة للغاية. ويبدو تنفيذ المسطحات خشنًا للغاية فضلاً عن عدم تناسب الارتفاعات في بعض البنايات. وفي فيلم سيد درويش الذي تدور أحداثه ما بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين يشيد البيلي جزءًا من حي المحمودية حيث مولد سيد درويش. وتظهر البنايات ذات الدور الواحد مستخدمًا فيها مشربيات بارزة دون جلسة، كما يقوم البيلي بقطع منظور الرؤية ببناية في أمامية الكادر حتى يتجنب زيادة مساحة تشييد الحي ويقصر رؤيته سينمائيًا على مدخله.

أما ماهر عبد النور فهو صاحب الرقم القياسي في عدد الأفلام الروائية التي قام بتصميمها في كل تاريخ السينما المصرية بدءًا من أول أفلامه "أنا وأنت" عام ١٩٥٠ وانتهاء بآخر أفلامه "توت توت" عام ١٩٩٣، حيث بلغ مجموعها ٣٢٠ فيلمًا. ورغم دراسة ماهر عبد النور الأكاديمية للهندسة، فقد فهم أن تمسكه الدوجماتي بالقواعد الهندسية الجامدة سيعيقه عن تحقيق الشكل السينمائي الأمثل للمنظر. وقد كان لماهر عبد النور ولع بكل الحيل المهنية التي تكسب المنظر ثراءً بصريًا: المستويات المتعددة، الفتحات، المعابر الكثيرة المتوازية والمتعامدة، السلالم والبرانق والأقواس والنيشات، القواطع بأشكالها وطرزها المختلفة. الأسقف حتى ولو كانت متعارضة مع ما يمليه منطق المنظر أو الطبقة الاجتماعية للشخصيات(٨٧).

وفي فيلم المماليك عام ١٩٦٥ والذي تدور أحداثه في عصر المماليك في مصر وثورة الشعب ضد سلطان جائر، يشيد عبد النور حي عامة الشعب بما يتضمنه من حمام شعبي ومحلات تجارية. ويستخدم فكرة العقد المتقاطع بقبو ضحل كوصلات بين أجزاء الحي الشعبي، لاغيًا فكرة استخدام أبواب الحارات ذات المتاريس لتحصين

الحي ومتاجره[٨٨] (صورة ملونة رقم ١) وقد أعطى هذا الحل المعماري تجسيمًا لأبعاد المكان وتكثيفًا لجو الدرب المملوكي بعيداً عن عمارة الزقاق التجاري مثلما نراه في باب رحبة العيد[٨٩].

أما في قصر السلطان المملوكي فقد طبق ماهر عبد النور فكرة أن عصر المماليك هو العصر الذهبي في تاريخ العمارة الإسلامية، ولهذا فقد أسرف كثيراً في زيادة عقود القاعة الكبرى للقصر مستخدمًا ركائز لها تحلّيها أعمدة رشيقة ثنائية في كل جانب (صورة ملونة رقم٢). بينما استخدم في حجرات النوم فكرة الستائر المدلاّة جاعلاً الحجرة ذات مستويين، حيث يتقدم ممشى بدرج وعمودين ودرابزين خرط بعد الباب المطل على الحديقة، ثم تنخفض أرضية الحجرة كاملة بعد الدرج القليل الارتفاع (ثلاث درجات) (صورة ملونة رقم ٣). وقد طبق عبد النور بذلك فكرة السلاملك والحرملك في القصر المملوكي، وكذلك خصيصة تنوع مستويات الأرضيات والسقف[٩٠]. وقد تم تصوير القصر باعتباره داخل قلعة محصنة تمت مهاجمتها من أولاد البلد، وللأسف فإن سور القلعة الذي تم تشييده عند البوابة الرئيسية لم يدفع بالشكل المعماري المنطقي في ظل حصافة السلطان المملوكي ودهائه، مما أفقد دراما السقوط تأثيرها الفعال، خاصة لو علمنا أن ملوك أسرة الجراكسة على سبيل المثال جروا على السكنى في أبراج قلعة صلاح الدين وتركوا جزيرة الروضة حيث عاش معظم المماليك البحرية[٩١]، والمعنى هنا أنهم وسط جو المؤامرات والدسائس السياسية كانوا يتحوطون بالتحصينات المنيعة تحسبًا لأي غدر. أما أهم ما نفذه ماهر عبد النور في الفيلم فهو الحمام الشعبي المفروض أنه في حي أولاد البلد، والذي قدم خلاله المخرج مشهد الفولكلور الشعبي لاستحمام العروسة (نبيلة عبيد) والحنة قبل ليلة الزفاف. وقد ركز عبد النور على تشييد الحجرة الباردة في الحمام والتي تتم فيها الراحة والتزيين وهي من تكوين مستطيل كبير تتوسطه فسقية تحت شخشيخة وعلى الأجناب مساطب لجلوس السيدات. وقد جعل مدخل الحمام ضيقًا بطرقة منكسرة لتصل إلى عقد نصف مستدير يؤدي للحجرة الباردة. ولم يزد عبد النور من ارتفاع الحجرة حتى يظهر لنا قبّتها أو المضاوي التي يتم إضافتها عادة فيها، وربما اقتبس معمار الحمام من تلك النوعية من الحمامات الملحقة بالمنشآت المدنية مثل حمام السحيمي أو زينب خاتون[٩٢].

وعادة ما تأتي المصداقية التاريخية للديكور السينمائي في الفيلم الروائي التاريخي من الدقة التاريخية في إبراز تفاصيل تعطي شخصية المكان. وفي حالة نقص المعلومات التاريخية البصرية لعدم وجود آثار تمثل معماراً بأسلوب معين من فترة تاريخية محددة، فإنه يتم الاستعانة بالقراءات الأثرية (الجبرتي - المقريزي ...إلخ) وكيفية ترجمة هذه الجمل الوصفية لخطوط ومساقط أفقية ومقاطع لبنايات تعبر عن طراز هذه الفترة. وفي الغالب فإن الاستوديو يضفي على الفيلم التاريخي الكثير من المصداقية التاريخية من خلال إعادة استنساخ صور الماضي بأسلوب تقني عالٍ، كما يمكن استغلال أماكن أثرية فعلية واختيار زوايا ملائمة فيها ثم إكمالها ببناء ديكورات تعطي مصداقية المكان. وربما كان شادي عبد السلام هو أفضل من حقق هذه المعادلة الصعبة بإقناع الرائي للفيلم بمصداقية الزمن التاريخي القديم الذي تدور فيه الدراما المقدمة[٩٣].

وكانت بداية إبداع شادي عند تعاونه مع ولي الدين سامح في تصميمات الملابس ومعدات الحرب في فيلم الناصر صلاح الدين إخراج يوسف شاهين عام ١٩٦٣. ويتناول الفيلم شخصية تاريخية أثارت الكثير من الخلافات في الرأي سواء بالتهويل فيما أنجزته أو بالتهوين فيما تحقق على يديها من انتصارات غيرت خريطة الوطن العربي. لقد استطاع صلاح الدين الأيوبي أن ينشر حالة من الهياج العقائدي والنفسي على العوام المسلمين بل وصلت سيرته الحسنة وأخلاقه الطيبة إلى معسكر أعدائه، فتشكل في الوعي الشعبي نموذج الأسطورة داخلياً وخارجياً. لقد نجح صلاح الدين في توحيد المنطقة العربية تحت رايته، وبدأ الاستعداد لمواجهة الصليبين الذين جاءوا إلى الشرق عام ١٠٩٧م في حملتهم الصليبية الأولى واحتلوا القدس عام ١٠٩٩م[٩٤]. وقد جاءت الفرصة تسعى إلى صلاح الدين بعد هجوم رينالد دي شانيون "أرناط" حاكم الكرك على إحدى القوافل التجارية القادمة من الشام إلى مصر. جمع صلاح الدين جيوشه ووصل إلى بحيرة طبرية وحاصر الفرسان الصليبيين وهزمهم في معركة حطين الشهيرة، ومن بعدها اتجه إلى القدس حتى حررها في ٢٧ رجب ٥٨٣هـ ٢ أكتوبر ١١٨٧م[٩٥].

وقد دعت أوروبا إلى حملة صليبية جديدة دعا إليها البابا، وتم فرض ضريبة مقدارها عشرة في المائة على كل دخل، عرفت باسم "عشور صلاح الدين" حتى يمكن تمويل تلك الحملة العسكرية. وكان أهم قادة تلك الحملة ريتشارد الأول (قلب الأسد) ملك إنجلترا وفيليب أوغسطس ملك فرنسا. وقد انتهت المعارك الأولى لتلك الحملة بسقوط عكا في أيدي الصليبيين، وبقي ريتشارد عامًا كاملاً في بلاد الشام ليضطر في النهاية لعقد صلح الرملة مع صلاح الدين سنة ٥٨٨هـ/١١٩٢م[٩٦]. وتتباين الآراء النقدية حول فيلم "صلاح الدين"، فالبعض يرى أنه لا ينساق إلى أية ادعاءات شوفينية، كما يتحرر تمامًا من التفسيرات الأوروبية الصليبية للعداء بين الغرب والشرق، فالفيلم يبرز الأسباب الدنيوية الحقيقية للحملات الصليبية[٩٧]. بل إن الأمر يذهب إلى أبعد من ذلك بما طرحه الفيلم من قيمة التسامح التي يملكها صلاح الدين، فقد انتصر على عدوه مرتين في ساحة المعركة ومرة بتسامحه الإنساني[٩٨]. أما البعض الآخر فيرى أن الفيلم إسقاط سياسي صريح وواضح على التاريخ المعاصر وبالتحديد على شخصية عبد الناصر[٩٩]، بل إن لقطة في تيترات (عناوين) الفيلم تضع صورة بالأبيض والأسود لوجه القائد صلاح الدين الذي قام أحمد مظهر بتمثيل دوره، وهي تعطي تشابهًا واضحًا للغاية مع ملامح عبد الناصر وخاصة بعد تحرك عدسة الزوم للأمام لتتوقف عند عيني القائد[١٠٠].

وقد قدمت الدراما التاريخية للفيلم شخصية صلاح الدين بمهارة وحنكة ابتعدت فيه عن وصم الخصوم بالغباء وقلة الحيلة كما لم تجعله هو الآخر السوبر مان الذي لا يقهر. ورغم ذلك فقد امتلأ الفيلم بالأغلاط التاريخية، فالقافلة التي هاجمها رينو دي شانيون لم تكن قافلة الحج بل قافلة تجارية في طريقها من مصر إلى دمشق، أما قافلة الحج فقد مرت بعدها ووصلت سالمة بفضل الحراسة التي أحاطها بها صلاح الدين، ولم يبارز صلاح الدين رينو بل أنف من ذلك وأجهز عليه الحاضرون، ولم يحدث أنْ فتح مدينة عكا تم بخيانة حكامها بل باتفاق بين اثنين من قواد صلاح الدين وهما بهاء الدين الأسدي الملقب بقره قوش وابن المشطوب الكردي، وتم تسليم المدينة بشروط وضعها صلاح الدين وقلب الأسد[١٠١]. كما لم يحاصر قلب الأسد أورشليم ولم يهاجمها

ولم يدخلها كما أنه لم يرجع عنها بعد قتال، ومن ثم فإن قلب الأسد لم يذهب لأورشليم للقاء صلاح الدين سلميًا ولم يقع عليه اعتداء فيرشق بسهم من أقرب المقربين إليه في الجيش الصليبي الدوق آرثر، وقد عالجه صلاح الدين من حمى ألمت به لا من جرح أصابه من سهم. أما ذبح الأسرى من قبَل ريتشارد فقد حدث فعلاً وكانوا ٣٠٠٠ أسير لا ٤٠، وقد عاد فيليب ملك فرنسا لبلده لضرورة تطلبت عودته لا خيانة منه لريتشارد، وبذلك فإن الإصرار على خيانة كونراد دي مونفرا والدوق آرثر في الفيلم ليس له ما يبرره[١٠٢].

ولأن الفيلم تناول سيرة هذا القائد العسكري العظيم فإن شهرته أصلاً جاءت من حنكته العسكرية وإصراره على بناء القلاع والحصون والتي كانت أهم عمائر العصر رغم بساطتها وتقشفها ولكنها تمتاز بالمتانة والقوة لاستخدام الحجر المنحوت[١٠٣]، بل وقام بإعادة تعمير ما خرب منها وبناء الأسوار الدفاعية، كما بدأ في تشييد قلعته الشهيرة بجبل المقطم[١٠٤]، وقد عالج مهندسوه أسوار الدفاع بجعلها تستند على أبراج على شكل أنصاف الدوائر[١٠٥]. وبسبب تلك الحملات الصليبية تعددت التحصينات الحربية في بلاد الشام مثل قلعة حلب وعجلون وحمص والكرك والشوبك ونمرود والطور وقيسارية وعكا وصيدا والرحبة وغيرها[١٠٦]. وفي موقعة حطين الكبرى ٥٨٣هـ – ١١٨٧[١٠٧] استخدم جيش صلاح الدين الأسلحة اليدوية كالسيف والخنجر والرمح والبلطة والعمود والمقلاع والدبوس، وكذلك الأسلحة الرشقية كالقنبرة (أو القنبلة) والجلاهقات (وهي كرات من الطين أو الحجارة أو الرصاص وتسمى أيضًا بالبندق) والقوس والمنجنيق[١٠٨]. وقد استخدمت قوارير النفط الحارقة وهي تصنع من فخار سميك وبها مواد قابلة للاشتعال أهمها النفط والصبر ونشارة الخشب وزرنيخ وبذور القرطم أو القطن، وذلك لإحراق أبراج العدو الثلاثة المخيفة التي نصبوها على أسوار عكا[١٠٩]. وكان دور شادي وسامح فضلاً عن تصميم الملابس إعداد أدوات القتال وكذلك تشييد وبناء أبراج العدو الضخمة والمخيفة (صورة ملونة رقم ٤)، وآلات الحصار، أو الدبابة من الخشب، وتغلف باللبود أو الجلود المنقوعة في الخل لدفع النار[١١٠]. كما كان من مهام شادي انتقاء الأماكن الفعلية التي تصلح للتصوير كقلاع أو حصون.

وفي فيلم "وا إسلاماه" عام ١٩٦١ نجد أن شادي يفكر دائمًا في العمارة الضخمة فيما يفوق الخيال. وفي نفس الوقت فهو يهتم بالتفاصيل في العمارة، مثل الجدران والعقود وزخارف الجدران كالجبس المنقوش أو تطعيمات الرخام. وينقش تفاصيل الدرج الموجود بسفل مزخرف مثل سفل الجوامع، وكل ذلك مع مراعاة مستويات الديكور والتي يوصل بينها عادة بدرج صغير أو كبير طبقًا لارتفاع المستوى، وكل هذه التفاصيل يتم عمل المساحات المريحة التي تظهرها. وهذا ما يعطي تصميمات مناظره النبل المستحق لها، فلا يوجد إسراف في استخدام هذه الأشياء مثل محدثي الزخرفة(١١١). وفي قاعة العرش نجد أن شادي قد أعطاها الخصوصية بذكاء شديد، حيث وضع على جانبي القاعة صفين من الأحجبة من الخشب الخرط(١١٢) وبذلك قسموا القاعة لمجاز أوسط يؤدي إلى العرش (أو إلى القبلة لو استبدلت عمارته بالمسجد) ورواقين على الجانبين محجوبين عن من في القاعة (صورة ملونة رقم ٥، ٦). وبهذه الصرامة والدقة الشديدة في التنفيذ، أصبح المنظر بهذا الشكل لا يوحي إلا بكل المصداقية للرائي، بل والاعتقاد بأنه قد يكون حقيقيًا من آثار الماضي البعيد. وهناك أيضًا ديكور الرحبة الواسعة المنفذة مع واجهة باب القصر وبعض القباب التي تعلو سوره، ومن خلال تصميم ديكور بوابة القصر الذي قام به شادي عبد السلام، نرى أنه قدم تصورًا لقصر مملوكي(١١٣) ذي سور ممتد بنيت بوابته الرئيسية داخله بحوالي أربعة أمتار عن مستوى السور. وقد بني الباب داخل عقد قائم على كتفين وأعلاه شراعة نصف دائرية تقسمها لنصفين بلاطة حجرية(١١٤). وتمتد أمام البوابة مسطبة عريضة تتجاوز ما بعد مستوى السور وتنتهي بدرج أمامي له عدة سلالم، وفي ركني السور عند دخلة البوابة، بني برجان على ثلاثة كوابيل وفي كل منهما مزغلة، وعلى امتداد السور صفوف من الشرفات المسننة فوق أفريز بدوائر صغيرة متتالية (صورة ملونة رقم ٧).

وعند ملاحظة العمارة من الخارج في فيلم "رابعة العدوية" عام ١٩٦٣ فإننا نجد أن شادي عبد السلام قام ببناء ساحة كاملة ركز فيها خلال نقطة رئيسية بها جامع، وقد شيد هذا الجامع بأسلوب وطراز عمارة سمرقند أي أن قبابه تتخذ شكل البصلة

وبواجهات مدروسة بدقة. وفي الركن على اليمين نجد عدة بيوت ومباني وفوق أحد البيوت نجد هناك قبة لها نفس شكل قبة الجامع والغرض من ذلك إعطاء نوع من الإيقاع المدروس للمكان وإضفاء التناغم الهندسي عليه. وقد استخدم شادي لونًا موحدًا للديكور وهو اللون الأبيض، كما قام بقطع المسطح المستعرض بعمل حفر غائر على جدران الجامع، بينما هناك على البيوت مشربيات خشب بلونها البنّي[١١٥].

أما فيلم أمير الدهاء فإن الحديث عنه يتطلب المقارنة مع النسخة الأقدم لنفس القصة في فيلم "أمير الانتقام" عام ١٩٥٠ ولنفس المخرج مع اختلاف مصممي المناظر في الفيلمين. ففي فيلم أمير الانتقام يقدم أنطون بوليزويس التاريخ والقلاع الضخمة المسكونة بصليل السيوف وأنين الأبواب العملاقة الحديدية. كل ذلك من خلال أحجار ضخمة وأقواس وعقود عريضة متكررة وسلالم حجرية تنزل بنا إلى حجرات مظلمة مخيفة. ويظهر شغف بوليزويس بالتكوينات والمساحات الضخمة والمتقاطعة، وذلك مثل الحانة التي يجتمع فيها الثلاثة الذين تآمروا على حسن الهلالي، فهناك عقود ضخمة ترتكز على أعمدة قصيرة مع أن أحجامها تتطلب أن ترتكز على أكتاف ودعامات لتتحمل هذا الثقل المعماري (صورة رقم ١٣)، أما قصر حسن الهلالي وهو في شخصية الأمير فتوسطت القاعة الكبرى فيه نافورة متعددة المستويات بينما في أجناب القاعة وعلى مساواة الجدار بنى بوليزويس مسطبة بارتفاع ٧٠ سم لها عدة درجات شكّلها بزخارف القيشاني، ووضع فوق المساطب طنافس وحشايا، وتمتلئ الجدران خلفها بنوافذ عالية بما يصل إلى سقف القاعة، بعضها مغطى بستائر داكنة وأخرى بزجاج مزخرف بدوائر مشعة[١١٦]. وبين كل نافذة وأخرى لصق بالجدار عمودان بقاعدة كأسية وبدن اسطواني رفيع مزخرفة بأشكال هندسية متداخلة مذهّبة أما تيجانها فتشبه زهرة اللوتس (صورة رقم ١٤، ١٥، ١٦) أما في الناحية الأخرى من القاعة فتوجد مسطبة أكبر في وسطها سلّم ذو ثلاث درجات وتحف أمامية الدرج عامودين على كل جانب. وقد استخدمت هذه المسطبة الكبيرة لجلسة المنشدين وفرقة الموسيقى والغناء، بينما غطيت أرضية القاعة ببلاطات كبيرة تبادلت ألوانها بين الأبيض والأسود كقطع الشطرنج (صورة رقم ١٧).

أما أمير الدهاء تصميم شادي عبد السلام عام ١٩٦٤ فيمثل نوعًا من تصميم المنظر السينمائي المبهر سواء في سجن المغول الذي حُبس فيه حسن الهلالي سنوات كثيرة (صورة رقم ١٨) والذي استخدم فيه شادي فكرة بعض البلاطات الضخمة البارزة من جدار السجن نتيجة النشع والرطوبة. وفي القاعة الكبرى لقصر الوالي (صورة رقم ١٩) كانت البساطة المطلقة في تقسيم القاعة لرواقين جانبيين عبر عقود متتالية ترتكز على أعمدة ويقف الرواقان أمام مساحة مستعرضة لرواق مستعرض في آخر القاعة يتضمن في منتصفه جلسة الوالي وخلفه نافذة مرتفعة مزخرفة بالجص المثقب. أما في قصر الأمير عز الدين شخصية حسن الهلالي الأخرى بعد هروبه من السجن وبدء رحلة انتقامه من الخونة (صورة رقم ٢٠، ٢١) فنجد المندرة وهي قاعة الاستقبال الكبرى وجزءها الأوسط الدرقاعة قد ترتفع إلى ما يقرب من ثلاثة أدوار وبوسطها نافورة للمياه ومغشّاة بفسيفساء من الرخام المختلف الألوان وتكون عادة منخفضة عن مستوى أرضية إيوانين جانبيين بدرجة واحدة[١١٧]. وقد أعطى شادي اهتمامًا شديدًا بأرضيات القصر وتفاصيل زخرفتها وتوزيع الألوان فيها في تناسق مع ملابس الممثلين وألوان الديكور. وقد تم ذلك من خلال جعل الأرضية بلون واحد ثم في المنتصف زخرفة هندسية مثل كنار ملتف حول هذه الأرضية. ونجد أن الجدران قد تركها خالية ما عدا أشكال خورنقات تعطي نوعًا من الإيقاع للمنظر العام. ويستخدم شادي فكرة الأعمدة المرتكزة على قاعدة على شكل كأس مقلوب ويرتفع بدن العمود رفيعًا ومسلوبًا لتعلوه ركيزة يستقر عليها نهايات وأطراف العقود المتتالية بين الأعمدة، بينما يتخذ العقد شكل الكابولي المتزايد الامتداد حتى يصل إلى أقصاه في قمة العقد[١١٨]. وتتخذ قاعة قصر الأمير تنويعات من عمارة منازل عديدة في القاهرة مع الابتكار في هارمونية الزخرفة مع الفتحات والارتفاعات المختلفة[١١٩]. كما استطاع شادي أن يقدم قطاعًا بمنظور متكامل لربع ووكالة سواء في سكنى حسن الهلالي أو في الحي الذي تقطن فيه خطيبته، ومن خلال المسكن ذي الدورين كان لا بد أن تكون هناك المشربية التي تطل منها حبيبته عليه، إضافة إلى بروز أبواب المنازل في الطريق الذي يمتد حتى الوكالات والبنايات الأخرى[١٢٠].

ويمارس شادي عبد السلام نفس العشق الفني لتجسيد التاريخ في تصميمات فيلم "ألمظ وعبده الحامولي" سواء في المناظر السينمائية أو في ملابس الشخصيات وفي القاعة الكبرى بقصر يكن باشا تغني ألمظ لأول مرة أمام الخديو وعبده الحامولي (صورة ملونة رقم ٨، ٩). وقد استخدم شادي اللون الأبيض كلون أساس لجدران هذه القاعة، ولم يضف اللون إلا من خلال الستائر التي تغطي شرفات الحرملك، كما اختار زخرفة تركية في تنجيد الأثاث المفروش بالقاعة قريب الشبه من زخرفة باتينة الشرفات[١٢١]. وعند القيام بعمل تصميم لملابس ألمظ في الحرملك فقد كان من البديهي لأي مصمم مناظر وملابس أن يقوم بجعل ألمظ ترتدي ملابس مختلفة ومتباينة عن ألوان الديكور والممثلات الكومبارس المحيطين بها، ولكنه يفعل ما يخالف ذلك فيجعلها ترتدي الفستان بنفس ألوان الديكور، ورغم ذلك فقد كانت مركز الانتباه. ويبدو واضحًا من فتحات القاعة الكبرى في القصر وزخرفة الجدران بها وباتينة الشرفات، أنها من طراز عصر النهضة الذي ساد مع طرازي الباروك والروكوكو في فترة الخديو إسماعيل[١٢٢].

ومن جيل معهد السينما يقدم صلاح مرعي، وهو من الدفعة الأولى من خريجي قسم هندسة المناظر، أهم تجربة له في بداية حياته العملية، وذلك عندما عهد إليه شادي عبد السلام بتصميم مناظر فيلمه الوحيد الذي أخرجه وهو "المومياء". والحقيقة أن الفيلم قد عرض عرضًا خاصًا عام ١٩٦٩ وهو من إنتاج القطاع العام إلا أن ظروفًا عديدة أخرت عرضه حتى بداية عام ١٩٧٥، وهو الأمر الذي دفعني لأن أضعه ضمن أفلام فترة البحث. وفي مشهد بيت العائلة والذي يدور داخل ديكور مقبرة مهجورة منقورة في الصخر في جبال وهضاب القرنة، لم يرغب صلاح مرعي في أن يلتزم بأشكال مقابر القرنة المكتشفة بالفعل، بل لم يرغب في نقل تخطيط واقعي لمقبرة بعينها هناك وحاول جاهدًا أن يؤكد على السمات الخاصة والأساسية للموقع[١٢٣]. وفي تنفيذ الديكور المذكور (صورة ملونة رقم ١٠، ١١) استخدم صلاح مرعي تغطية الخشب الحبيبي بحجر جيري مطحون ومخلوط بالرمل من خلال مادة لاصقة، وبالتالي تم التوصل لملمس حبيبات فوق الكتلة تعطي مظهر اللون وملمس الحجر لجبال الأقصر[١٢٤]. وفي نفس الوقت كان هناك استخدام لون ترابي أساسي واحد أقل تشبعًا مع تبسيط

تفاصيل الخلفية، ولا يؤدي استخدام الألوان غير المشبعة إلى الحصول على نقل باهت مشوه للحقيقة بل يبدو كالحقيقة نفسها. وقد حقق صلاح مرعي بهذه الصورة البصرية ما رمى إليه شادي من عدم الرغبة في الإبهار بجمال الآثار حتى لا يأتي المزيد من هذا الإبهار على حساب الجودة السينمائية[١٢٥]. ومن خلال بساطة الإكسسوار الموجود بالديكور والمتمثل في أريكة بمسند ومقعد صغير وفروة غنم تفترش الأرض أمامهم، كشف بساطة البناء التاريخي للمشهد[١٢٦]. وتتكون المقبرة من سرداب يؤدي إلى قاعة كبيرة لها فتحتان، إحداهما لحجرة بدون سقف والتي يجلس فيها أولاد العم ينتظرون العم والقريب، وفتحة أخرى في الناحية المقابلة والتي خرجت منها الأم بعد مناقشتها مع ابنها الأكبر. وقد تم تنفيذ ديكور المقبرة بأن جعل صلاح مرعي جدران المقبرة تحمل بعض نقوش العلامات الهيروغليفية المقشرة وكأنها إشارة إلى كونها مقبرة بدأ الفراعنة في نقرها ثم هجروها لسبب أو لآخر، وهو ما يؤكده وجود القاعة الجانبية التي يغمرها ضوء النهار تدليلاً على انهيار سقفها. وبهذا فإن فكرة تلخيص الأشياء بمعنى التركيز على اللون والملمس في العمارة المشيدة حتى يتم تقليد لون الحجارة لتكون مقنعة، أعطت بالفعل مصداقية شديدة للرؤية البصرية لمكان من المفترض أنه من حقبة تاريخية بعيدة.

٢- تطور شكل ديكور الحارة المصرية في الفيلم الروائي المصري

الحارة في أفلام

ما قبل الخمسينيات

دائمًا ما حثت السينما المصرية خطاها خلف السينما الهوليودية منذ البدايات، وكان من المبادئ المقدسة أن التعرف الصاعد، بمعنى معالجة قصص الأغنياء والعظماء، هو الطريق الأمثل لجذب الجمهور لقاعات العرض السينمائي[١٢٧]. وكان هناك الاقتناع بأن نجاح أفلام شابلن، وهي التي تعالج البروليتاريا والصعاليك ترجع أساسًا لعبقرية شابلن وليس لرغبة الجمهور في رؤية هذه الطبقة من المجتمع. وعندما قام كمال سليم

بإخراج فيلمه الأول أجبروه على تغيير اسم الفيلم من "في الحارة" إلى "العزيمة"، ولكن شاء القدر أن يحمل هذا الفيلم ريادة الواقعية الجديدة في مصر ولكن دون استخدام نفس أجرومية الواقعية الإيطالية في التصوير في الأماكن الفعلية[١٢٨]. ولهذا كان العبء ثقيلاً على ولي الدين سامح مصمم مناظر الفيلم حيث حمل بداية تأسيس فكرة واقعية المنظر السينمائي وضرورة إعمال تأثيرات الزمن وعوامل التعرية على الحوائط وقشور البياض المتساقطة التي تفتح قوالب الطوب والأحجار وتعريها، والشقوق التي خلّفها الإهمال وهزّات عربات الشوارع ورخص الخامات وحكم الزمان، ويرسم بئر السلم بدرجاته الخشبية المتآكلة والمتكئة بعضها على بعض كمجموعة من المرضى الضعفاء يتساندون ليستمروا ويبقوا وقوفًا لأطول وقت، والشبابيك الخشبية المرتفعة وقد تساقط بعض من زجاجها فبدت كعجوز فتح فاه فبانت أسنانه المعوجة والناقصة، وسور من البرامق المخروط بعضها مائل سكران وبعضها واقف متماسك وبعضها قد اختفى. ولكل شقة باب بشراعة زجاجية تحميها مشغولة من الحديد المطروق، أحد البابين يؤدي إلى "الفسحة" والآخر إلى "حجرة المسافرين"، وبلاط الأرضيات "المعسراني" المزين بنقوش نباتية يطل برأسه بخجل من تحت قطع السجاجيد البالية والأكلمة القديمة المزقة. وفي الحارة المظلومة لافتات بأسماء الشوارع وأرقام البيوت وعامود نور عتيق عليه نقوش غائرة وبارزة، وعلى جدران البيوت عبثت أطفال بأصابع الطباشير ورسمت بعفوية شخوصًا وطيورًا وأشجارًا، وعلى أرض الطريق تراصت أحجار البازلت الأسود كحبات سبحة طويلة ملتوية لا نهائية من خشب الأبنوس وعلى جانبيه قامت الأرصفة وصناديق البوستة الحمراء وصنابير السبيل وبسكلتة مركونة أمام دكان دخاخني سيركبها صاحبها آخر النهار (صورة رقم ٢٢، ٢٣)[١٢٩].

وعندما يصمم بوليزويس مناظر فيلم "السوق السوداء" عام ١٩٤٥ لكامل التلمساني تعقد المقارنات بين حارة بوليزويس وحارة ولي الدين سامح. ويرى البعض أن حارة كمال سليم فولكلورية، فهو يستعرض نماذج الحلاق والجزار والمهن المختلفة داخل الحارة بغرض التمثيل، أما حارة كامل التلمساني فهي تعرض لنماذج عديدة ولكن من خلال الحدث وخدمته وليس بهدف الاستعراض، ولذلك فنحن نجد حارة كمال سليم واسعة وجميلة ونظيفة بينما حارة التلمساني ضيقة ومظلمة وقذرة (صورة رقم ٢٤، ٢٥)[١٣٠].

وفي اعتقادي أن هذا الحكم يتحدد نطاقه في إطار الرؤية البصرية Visualization فقط، بمعنى أن أفكار المخرجين ومصممي المناظر كان لها الأثر الأكبر في الوصول لهذا التوصيف. فحارة العزيمة قدمها ولي الدين سامح بفكر حضاري تشرّب فنون وثقافات الشرق القديم، وكان في ذهنه كتابات المقريزي وابن إياس وكتابات ورسوم إدوارد وليم لين، وأراد أن يبرز لنا حارة شعبية بها المسجد والسبيل والقهوة والسلم والمعبر أعلى مستوى الحارة، حارة بمفهوم القرن التاسع عشر لها تقاليدها المتوارثة التي لا تتغير بمرور الزمن، وليس بشكل العشوائيات ومقالب الزبالة التي قد نرى بعضها في أواخر القرن العشرين. أما حارة التلمساني فإني أعتقد أن أيديلوجية التلمساني اليسارية ومحاولته تقليد الواقعية الإيطالية جعلته يطالب بوليزويس بالوصول إلى ضغط المساحات وتشويهها في ديكورات حارة السوق السوداء.

وللتدليل على وجهة نظري فإن سامح استمر يقدم الحارة المصرية بنفس المفهوم التراثي والشعبي عندما حانت له الفرصة في فيلم "لك يوم يا ظالم" عام ١٩٥١ إخراج صلاح أبو سيف. وتجري حوادث الفيلم في حمام شعبي والذي يمثل قاعة كبيرة بها مغطس، ويتبع الحمام مستوقد تستخدم فيه القمامة وتوضع فيه قدر الفول المدمس. واستغل صلاح أبو سيف فرصة هذا الجو الشعبي فأخرج لأول مرة مشاهد الحارة بصورة واقعية صادقة، ورأى المتفرج صورة جديدة للحارة وابن البلد بطريقة لم تعرفها الشاشة منذ أخرج كمال سليم فيلمه الخالد "العزيمة"[(١٣١)].

الحارة ... والتطلع الطبقي

في أفلام ما بعد ١٩٥٢

كانت الحارة غالبًا ما ترتبط بحالة من الفقر في السرد الدرامي، والذي يجلب بالقطع العديد من المثالب، والتي تعد أتونًا جيدًا لزيادة الصراع الدرامي. وبهذا المنطق فإنه كان من المفضل أن تدور أحداث هذه الخطايا إذا ما تضمنها فيلم ما فيما قبل أعوام الثورة، أو فيما أطلق عليه العهد البائد حتى يتحمل هو دراميًا سوء حال ومآل هذه الشخصيات.

في فيلم "درب المهابيل" لتوفيق صالح عام ١٩٥٥ نجد أن ماهر عبد النور قد غالى في استخدام الخشب، والذي يبدو واضحاً في التكوين الأمامي للصورة كالنوافذ والشبابيك ذات السلالم والدرابزين (صورة رقم ٢٦، ٢٧). وربما كان ديكور هذه الحارة هو بداية لشكل الحارة العشوائية التي تمتد عمارتها دونما ضابط أو منطق.

وفي فيلم "شباب امرأة" لصلاح أبو سيف عام ١٩٥٦ يركز ولي الدين سامح على منزل الأرملة صاحبة السرجة "شفاعات" والرحبة التي أمام المنزل باعتبار أن ذلك كاف للدفع بجو الحارة الشعبية. وقد ضم المكان المنزل والمعصرة معاً حيث جعل المكان على مستويين، الأول حيث الساحة التي توجد بها المعصرة تدور كالساقية، تحرك حجراً ضخماً يعصر الحبوب ويدهسها تحته ويجرها بغل هزيل يقوده عجوز ضامر. وتلعب المعصرة بعناصرها دوراً هاماً في الدراما، وتكون جزءاً من الحدث وليس مجرد خلفية لتلك الأحداث. وفي نهاية الساحة نرى سلماً يفضي إلى دور علوي به حجرتان متصلتان بباب داخلي أمامهما ردهة بها عدد من صنابير المياه وسور خشبي متآكل يحد الردهة ويطل على المعصرة. وقد برزت أستاذية ولي الدين سامح في تصميم المنزل والمعصرة وتوظيف كل عناصر المكان بما يتلاءم مع البيئة ويتواءم مع السياق الدرامي[١٣٢].

ومن جيل الوسط يأتي حلمي عزب ليصمم حارة فيلم "بداية ونهاية" إخراج صلاح أبوسيف عام ١٩٦٠ وهو الفيلم المأخوذ عن قصة كاتبنا الكبير نجيب محفوظ ذات المذهب الطبيعي. وقد تعمد حلمي عزب أن تبدو مظاهر الفقر المدقعة على منزل الأسرة، التي رحل عائلها، من خلال الفتحات والشقوق. وهناك الأثاث المتواضع الضروري فقط لاستخدامات الحياة اليومية الزهيدة، وآيات القرآن الكريم على الجدران، ومأثورات لحكماء مضوا وخلفوا، على ورق رخيص ممزق، فلسفاتهم "الصبر جميل" و"القناعة كنز لا يفنى" وأثواب نصف محيكة وبكَر الخيط ومازورة القياس وأطباق الأكل القنوعة ولمبة جاز. بل الأمر يتعدى كل ذلك بأن جعل مستوى شقة العائلة أسفل مستوى الشارع نفسه أو بمعنى أصح أرضية الحارة، لا ترى أعين قاطنيها إلا أقدام المارة، فهم مهمشون شكلاً ومضموناً[١٣٣]. ومرة أخرى مع نجيب محفوظ أيضاً في فيلم "زقاق المدق" يقدم حلمي عزب الخطوط المعمارية للزقاق من خلال مقعد المشربية المطلة

على الزقاق لمنزل حميدة، خطوط معمارية غير منتظمة تتلوى من خلال عديد من البروزات ومعينات أشكال الدكاكين(١٣٤).

أما في فيلم "بين القصرين" لحسن الإمام عام ١٩٦٤ فقد قدم شادي عبد السلام تصميمًا لهذا الشارع الشعبي فيه كثير من النضج في التفكير، وإذا نسبنا حارة العزيمة لنوع نمطي من المكان الشعبي، فإن تفاصيل شارع بين القصرين تلتزم بشكل كبير بأساليب العمارة الإسلامية بكافة عناصرها. (صورة رقم ٢٨). والصورة في الفيلم تنبئ عن دراسة مستفيضة لمكونات الأدوار ومراحل نموها ومغزاها الدرامي بالنسبة للنص، تؤيدها مناظر شادي عبد السلام التي تنطق أنها أعدت للسكنى لا لمجرد الزينة في الخلفية(١٣٥). وقد التزم شادي بمورفولوجية القاهرة كعاصمة إسلامية وطبيعة المكان المحيط بسيدنا الحسين للسكنى وللتجارة والتعبد(١٣٦). وبالتالي فإن تعمير أسواق القاهرة من خلال الوكالات المجاورة للمنازل السكنية ذات الأحواش أمر كان له استمراريته منذ المماليك وحتى بدايات القرن العشرين زمن أحداث قصة الفيلم(١٣٧). وبالتالي فقد ركز شادي على طبيعة المعمار الإسلامي والمنشآت الاجتماعية الهامة التي تعطي صبغة هذا المكان ونكهته(١٣٨).

٣- الحراك الاجتماعي والتغيرات السياسية وترجمة المنظر السينمائي للدراما المقدمة

الوفاق الاجتماعي

بين الباشوات والفقراء

لم تظهر الأفلام المصرية قبل ١٩٥٢ أي صراع طبقي بين الملاك والمعدمين، بل إن بعض تلك الأفلام قد اتجهت إلى التأكيد على أفكار تربط الفقر بالشرف والسعادة بينما تربط الثراء بالفساد والتعاسة وأن الانتقال من الثراء إلى الفقر والعكس يغلب أن يحدث بالمصادفة. كما أن الجزار وبائع اليانصيب عندما تهبط عليهما ثروة في

فيلم "العز بهدلة" ينالهما كل سوء، وحين يفقدان تلك الثروة يعودان إلى صداقتهما ويعلنان بفخر أن العز بهدلة(١٣٩). وعندما يحدث الخلاف بين الطبقة الشعبية وطبقة الباشوات فإن الحل يأتي سلميًا عن طريق حكمة الأغنياء وإيمانهم بأنهم مسئولون عن السلام الاجتماعي مع الطبقات الدنيا، مثلما رأينا في فيلم العزيمة.

ولذلك فإن تصميم مناظر القصور أو بيوت الطبقات الشعبية اتسمت غالبًا بالاتساع في المساحات في كليهما، وكذلك ضرورة وجود فتحات النوافذ والمطلات الصحية للغرف. الفارق الأساسي يكمن في إكسسوار المكان من ناحية الأثاث والستائر والسجاجيد والثريات وغيرها. وفي فيلم "النائب العام" لأحمد كامل مرسي والذي صمم مناظره أحمد صدقي، نرى المساحات الواسعة للفتاة وهي تعزف على البيانو دون ازدحام المكان بما لا ضرورة له من أثاث (صورة رقم ٢٩). بينما في فيلم "بلبل أفندي" والذي قام هاجوب أصلانيان بتصميم مناظره، نجد أن هناك حرصًا أيضًا على فخامة عمارة سكنى بلبل الفقير (صورة رقم ٣٠) بنفس القدر الذي عولجت به حجرات الباشا الثري. وفي فيلم "بابا أمين" إخراج يوسف شاهين عام ١٩٥٠ ومن خلال حلم الأب أمين بوفاته وتشريد أسرته، يقدم عبد المنعم شكري مهندس الديكور عمارة ثرية لسكنى الأسرة متعددة الحجرات ذات الشرفة التي تطل على الحارة الواسعة والتي غالبًا ما يجلس فيها الأب ليلعب النرد(١٤١).

القديم والحديث.. والفخار بالأفرول وقيمة العمل

بالضرورة حدث الحراك الاجتماعي. ومع قرارات الإصلاح الزراعي والتأميم للشركات الكبرى، كان لا بد أن تظهر طبقة متوسطة جديدة، كما كان لا بد أن تكون ذكريات الماضي الأليمة من فقر وجوع شهادات فخر لذلك الذي ارتقى السلم الاجتماعي الجديد. وعندما تتناول الدراما الفيلمية تطلعًا انتهازيًا بغية الثروة والمركز بوسائل غير أخلاقية، فإن ذلك بالضرورة لا بد وأن تتم أحداثه في سنوات ما قبل الثورة.

وفي فيلم يشرح أسباب قيام الثورة كما يصل في النهاية إلى السلام الاجتماعي بين من قاموا بالثورة وبين طبقة الباشوات، أو في الارتباط الأخير بين ابن الجنايني وإنجي بنت الباشا، ولأن بوليزويس هو من صمم مناظر فيلم "رد قلبي" والذي تعود على إعطاء المساحات الواسعة للأماكن وجمال مظهرها بصرف النظر عن الوضع الاجتماعي، فإننا نجد قصر الباشا يمتلئ بالفخامة عبر زخرفة الجدران واللوحات الزيتية والطنافس وغيرها، وكذلك سلم الطابق الأرضي الذي يؤدي إلى الدور الأول وحجرات النوم (صورة رقم ٣١). بينما الشقة الجديدة التي انتقل إليها عبد الواحد الجنايني وولداه الضابط بالجيش والضابط بالبوليس، تبدو هي الأخرى وكأنها إحدى حجرات القصر، فيما عدا أن الأثاث يغلب عليه الطابع الإسلامي وشغل الأرابيسك فضلاً عن بعض قطع الروستيك (صورة رقم ٣٢).

ولا أعتقد أن هذا الاتجاه التشكيلي للمنظر كان هدفه إبراز طبقة رجال الكاكي بالصورة المثلى حتى في أحرج أوقاتهم، بل لأن التفكير العقلي لمصممي المناظر الرواد كان يمقت فكرة الأماكن الضيقة أو الخطوط المنكسرة، أو أن تكون الأماكن الفقيرة مرادفة لوصف القبيحة. ومصداقًا على كلامي فقد كرر بوليزويس نفس المفاهيم عندما صمم ديكورات فيلم "الأيدي الناعمة"، ففيما عدا زخرفة الجدران الرنيسانس في ردهات قصر البرنس فإننا لا نحس فروقًا ضخمة بينه وبين فيللا ابن ناظر المحطة بالسكة الحديد(١٤٢).

ويقدم ماهر عبد النور عدة تصميمات في أفلام تتحدث عن هذا الحراك الاجتماعي سواء بالتشجيع أو بالنقد، أولها كان "القاهرة ٣٠" لصلاح أبو سيف عام ١٩٦٥، وبالطبع فقد تغير اسم الرواية الفعلي لنجيب محفوظ من "القاهرة الجديدة" إلى "القاهرة ٣٠" حتى يتم التأكيد على أن كل هذه الموبقات التي تحدث في المجتمع كانت في الثلاثينيات، رغم أن الأحداث الموصوفة داخل الرواية تنم عن ذلك بالفعل. وما بين عشة إحسان وعائلتها ومقر إقامة محجوب عبد الدايم ورفاقه وما بين قصر الباشا المواجه لهم، لا يظهر ماهر عبد النور هذا التناقض الشديد. فداخل القصر عندما يغوي

الباشا إحسان بالملابس الفاخرة، لا نجد هناك فرقًا في المكان بينه وبين وحجرات شقة محجوب بعد أن قبل الزواج من إحسان عشيقة الباشا. وأقصى ما قدمته الصورة للتدليل على مجتمع الصفوة أو الواحد في المائة هو قيام صلاح أبو سيف بتصوير حفل خيري حضره كل باشوات القصر، وذلك بالألوان في فيلم كل مشاهده كانت بالأبيض والأسود(١٤٣).

بينما في اللص والكلاب يبدو البون شاسع بين شقة سعيد مهران قبل القبض عليه وكذلك حجرة نور الغانية في السطح وبين قصر مهيب اقتناه الصحفي رؤوف والذي كان طالبًا يسكن في السكن الجامعي وقت أن كان سعيد بوابًا به قبل سجنه. (صورة رقم ٣٣، ٣٤، ٣٥). ويستخدم عبد النور شبابيك الخرط الأرابيسك سواء عند حجرة نور الغانية أو في حجرة شيخ الزاوية، وكأنها رسالة بمعنى أن الرحمة والتوبة والعدل عند الله، والمهم ما في القلوب(١٤٤).

أما في "فجر يوم جديد" ليوسف شاهين فيقدم عبد النور فكرة المقارنة بين جيل الملاّك والعاطلين بالوراثة وبين جيل الثورة الذي يتأهب لحمل الشعلة وتغيير المفاهيم. مثلت الأول نايلة، امرأة من البورجوازية القديمة لا همّ لها إلا إقامة الحفلات المليئة بالرقص والسكر، ومثل الجيل الجديد طارق، شاب يدرس الهندسة النووية. ومن خلال لقاء الاثنين تكتشف نايلة أن المجتمع المصري قد تغير .. مجتمع اشتراكي الجميع يعمل فيه ليكسب قوته. ويعمد ماهر عبد النور إلى تصميم منزل نايلة من طابقين مشابه للبيوت الهوليودية في الستينيات، حيث يظهر في خلفية غرفة المعيشة الواسعة، السلم الطويل الذي يؤدي للدور الأول والذي يحتوي على حجرات النوم، منزل مرتب وبه كل وسائل العيش ولكنه يبدو بالحواجز الزجاجية والبار والسلم الصاعد وكأنه سجن مقفول. وعلى الجانب الآخر تبدو حجرة طارق في سطح المنزل وكأنها حجرة طالب أمريكي، تضم السرير وأدوات الطبخ والجلوس والكتابة، بأسلوب يصعب قبوله على قاطني القلعة. ولم يعمد عبد النور إلى معالجة ديكور الشاب الجديد طارق، أمل الثورة، بأية أيقونات تشكيلية في مكان معيشته، تبعث فيه الروح المصرية وتكثف من دلالات الشخصية التي ترمي الدراما المقدمة إلى جعلها هي الأمل في فجر يوم جديد(١٤٥).

ونأتي إلى فيلمين تم إنتاجهما – وهي مصادفة غريبة – في نفس الوقت تقريبًا، تناولا نقدًا اجتماعيًا وسياسيًا للمجتمع المصري من خلال خطر شرخ يصيب المنزل الذي تقيم فيه مجموعة من السكان لكل منهم دلالته الرمزية للكشف عن عيوب المجتمع. والفيلمان هما "القضية ٦٨" إخراج صلاح أبو سيف عن مسرحية للطفي الخولي وتصميم المناظر لحلمي عزب، أما الثاني فهو "الناس اللي جوه" إخراج جلال الشرقاوي عن قصة ألبير قصيري وتصميم المناظر لمحمود محسن. وكان الجهد الخلاق الحقيقي يتمثل في مواءمة المكان معماريًا للمستوى الاجتماعي للشخصيات من ناحية ومن ناحية أخرى تنفيذ الشرخ بطريقة مقنعة فضلاً عن استكمال مهمة سقوط البروزات والقواطع والطوب عند استفحال الشرخ والوصول إلى نقطة الذروة في الانهيار سواء على المستوى الهندسي فعليًا أو على المستوى الرمزي دراميًا[١٤٦].

في منزل القضية ٦٨ لم تكن الشخصيات رموزًا لقطاعات مختلفة من المجتمع بقدر ما كانت اختيارات واضحة لمشاركين سياسيين في الاتحاد الاشتراكي وكأنها إدانة واضحة لهم، خاصة وأن الفيلم – على عكس ما سبق ذكره– تناول مسرحية كانت تتندّر بأنظمة سياسية فاسدة قبل الثورة وتم تغيير أحداثها لتهاجم أنظمة سياسية بعد الثورة اعتبروها مسئولة عن نكسة ١٩٦٧[١٤٧]. كان ديكور شقة الأستاذ منجد وكذلك نبيلة وعائلتها وسلم المنزل الداخلي، كلها منفذة بشكل متقن لعمارة واجهتها الخارجية أحدث كثيرًا من عمارتها الداخلية. وقد جاء تنفيذ الشرخ بل وسقوط ملاط العمارة وأحجارها بشكل تظهر فيه قلة الخبرة في تنفيذ مشاهد هدم المباني والذي يتطلب نوعًا من فهم أساليب المؤثرات الخاصة السينمائية وتعاون ورش الجبس والنجارة معها في تنفيذ مثل هذه المشاهد.

أما فيلم "الناس اللي جوه" فقد امتلأت عمارته بنماذج مختلفة من الشخصيات من خلال مكانتها الاجتماعية وتكوينها الثقافي فيما يعزز رموزًا ومعاني يحاول المؤلف أن يبرز من خلالها مثالب المجتمع. وذلك عبر ديكور بيت المثّال عبد القوي صاحب الأنتيكات (شفيق نور الدين) وزوجته، وبيت رفاعي (يحيى شاهين) سائق الأتوبيس

وأخته المراهقة شربات (ناهد شريف)، وبيت العربجي أبو سريع (محمد توفيق) وابنه وزوجته[١٤٨]. وقد أجاد محمود محسن وتوصل للتنفيذ المتقن للديكور لإعطاء طبيعة هذا المنزل، وظهر ذلك واضحًا في منور سلّم البيت بنوافذه العالية ذات الألواح الزجاجية المكسرة في الجدار الملتف بين الأدوار. فضلاً عن تنفيذ داخل الشقق بالشكل الذي يتوافق مع طبيعة هذه العائلات، فقد انقلبت شقة أبو سريع وهي في الدور الأرضي عربخانة أكثر من كونها مكانًا للسكنى[١٤٩]. وقام محسن بتنفيذ الشرخ من الخارج على رسم إعلاني كبير عن مشروب للتقوية بطول واجهة العمارة، يوضح ابتعاد حوافه مما يبرز التشويه القائم بوضوح في الرسم. وقد جاءت فكرة الإعلان المرسوم لتوضيح الشرخ أسلوبًا موفقًا للغاية من مصمم المناظر محمود محسن، ولكن ما جاء مخيبًا للآمال هو مشهد سقوط الأحجار والطوب والطلاء، فضلاً عن عدم التوفيق في القطع المونتاجي. وللحق فإن مهمة تنفيذ مثل هذه المشاهد هي مسئولية قسم المؤثرات الخاصة بالتعاون مع مصمم المناظر في حدود المطلوب منه في الشكل الذي يبقى من البناية بعد سقوط أجزاء منها وهو ما لم يحدث في حالتنا هذه[١٥٩].

٤- دراما الريف والمنظر السينمائي

ريف ما أحلاها عيشة الفلاح

فيما قبل الثورة

ابتعدت السينما المصرية برضاها عن الريف المصري، ربما لأنه لن يقدم كمكان كل المشهيات البصرية للمتفرج، خاصة وأن الريف وحتى بداية الستينيات في القرن العشرين كان بعيدًا تمامًا عن أي تحديث سواء في الكهرباء أو الماء أو المواصلات وغيرها. وعندما اختار محمد كريم قصة الأديب الكبير د. محمد حسين هيكل "زينب" لكي يخرجها للسينما الصامتة عام ١٩٣٠، فلأنها قصة مصرية وليس لأن أحداثها تجري في الريف. وكان الهم الأساسي لكريم، لعدم وجود استوديوهات تصلح لبناء

ديكورات هو البحث عن أماكن ملائمة لتصوير الريف. ولكن كريم كان يصر على إظهار الفلاحين وهم يلبسون البُلَغ في أقدامهم ولم يظهرهم حفاة، كما كان يرش الطريق بالماء حتى لا يثور التراب في وجه الممثلين(١٥١).

وفي الأفلام التي تناولت حياة الريف مثل "الدكتور" إخراج أحمد كامل مرسي عام ١٩٣٩، فإن الكلام عن جمال الريف وهدوئه يجري على ألسنة أبطال الرواية دون أن نرى هذا الريف المزعوم والموصوف بالجمال والهدوء(١٥٢). ويمكن أن ينطبق نفس الحال على أفلام تالية مثل أرض النيل لعبد الفتاح حسن عام ١٩٤٦، والريف الحزين لمحمد عبد الجواد عام ١٩٤٨ وابن النيل ليوسف شاهين عام ١٩٥١ وزينب الناطق لمحمد كريم عام ١٩٥٢(١٥٣).

الفلاح في عيون الأدب المصري

في أفلام ما بعد ١٩٥٢

قامت الثورة وكان من أهم قراراتها تحديد الملكية الزراعية وإنهاء الإقطاع والعمل على مد شبكة الخدمات للريف المصري، وهو الأمر الذي تم بخطوات عملية بالفعل. ورغم ذلك فإن السينما المصرية لم تلتفت بانتباه لهذا التحول الاجتماعي الخطير، ربما لأن أغلب صانعيها من ساكني الحضر، وربما أيضًا لأنه ما زال الاعتقاد سائدًا بأن الريف ليس بالمكان الذي يفرز دراما جياشة تعطي مساحات واسعة من المناظر المتنوعة والجذابة. ولهذا فإن الأفلام التي تم إنتاجها عن الريف بعد ١٩٥٢ كانت مستمدة، أغلبها، من نصوص أدبية تجري أحداثها بالفعل هناك، ولم يكن اختيارها إلا للصيت الطيب لمؤلفيها. كما أن شخصيات القصص الدرامية لم يكن من أبطالها الفلاح ذاته ومشاكله - إلا فيما ندر - بقدر ما كانت دراما ثرية ولكنها تجري في القرية المصرية.

ويقدم ماهر عبد النور فيلمين عن الريف أولهما "حسن ونعيمة" إخراج بركات عام ١٩٥٩، وفيه تناول درامي للقصة الشعبية المشهورة. ويظهر عبد النور منزل نعيمة

بشكل معماري غاية في الغرابة، فهو مكون من دور أرضي وطابق علوي يبدو بعقوده المتتالية المطلة على صحن الدار مشابهًا في هندسته للوكالة الإسلامية، والتي من الصعب قبول مثلها في بيوت الفلاحين الأثرياء(١٥٤). أما الفيلم الثاني فهو "دعاء الكروان" إخراج بركات عام ١٩٥٩ أيضًا، والذي يعد من كلاسيكيات السينما، وقدم ماهر عبد النور فيه عدة ديكورات بديعة بها كل نوستالجيا ريف الثلاثينيات من بيت الحكمدار ذي الطابقين واستراحة المهندس الزراعي وبيت العمدة وكذلك بيت آمنة وهنادي في صعيد مصر (صورة رقم ٣٦، ٣٧). والملاحظ لمن يشاهد دعاء الكروان، أن هناك نوعًا من الفخامة سواء في بيت المهندس أو منزل الحكمدار احتمى فيها عبد النور بفكرة استراحات وبيوت الريف فيما قبل الثورة(١٥٥).

أما في "صراع الأبطال" لتوفيق صالح عام ١٩٦٢ والذي تدور أحداثه خلال صراع طبيب مع انتشار وباء الكوليرا في قرية صغيرة ومطالبته بضرورة عمل حجر صحي لمنع انتشار المرض وذلك وسط مقاومة عنيفة من أهالي القرية والداية بل وبلوكات الأمن، ومع التصوير الفعلي في أرجاء القرية المصرية وكذلك مدافنها، يبدو قصر عادل بيه كقلعة حصينة ببوابة ضخمة بمستويات متعددة ونوافذ بمشربيات، يعكس ثراءً فاحشًا لواحد من كبار ملاّك الأراضي في ذلك الوقت من نهاية الأربعينيات. وعلى الجانب الآخر عيادة د. شكري وشقة عفاف من خلال اختصار تفصيلاتها كي تتواءم مع وجودها في قلب هذا المكان الذي تدور فيه تلك الأزمة(١٥٦).

ويبذل حلمي عزب جهداً ضخمًا لتشييد ديكور بيت عتريس في فيلم "شيء من الخوف" إخراج حسين كمال عام ١٩٦٩. والفيلم عن الصراع بين الفلاحين وبين سلطة جبارة تمارس كل فنون القهر ضد الفلاحين، رغم أن الإنقاذ جاء أخيراً على يد جان دارك مصرية وهي فؤادة(١٥٧). وقد ظهر معمار منزل عتريس صاحب هذه السلطة الجبارة وكأنه قلعة حصينة بنوافذه التي تشبه بقضبانها الحديدية إحدى نوافذ حصون بامبرج. وفي نفس الوقت امتد الدرج من دوره الأرضي إلى العلوي في ميل شديد يلغي أي انبساط في المساحات ويخلق جوًا من الرهبة والتوتر في المكان يكثف الجو العام

ويجسد الحالة النفسية لقاطني هذا المنزل (صورة رقم ٣٨). كما كان بيت حافظ والد فؤادة تكملة طبيعية لقرية الدهاشنة التي جرت فيها الأحداث، وأصر عتريس مع رجاله على إجبار الوالد على عقد قرانه على فؤادة بالباطل رغم معارضة الأخيرة. ويربط الديكور ما بين غرفة فؤادة المندهشة مما يحدث وبين طلقات بنادق أعوان عتريس في الخارج ابتهاجًا بزواج زعيمهم(١٥٨).

ومن جيل معهد السينما يقدم صلاح مرعي ثاني تجاربه في تصميم المناظر السينمائية في فيلم "جفت الأمطار" عام ١٩٦٧، رغم أن أكثر جهده كان مخصصًا لتجهيز المكان الفعلي والواقعي لكي يكون ملائمًا للتصوير. فقد كان سيد عيسى مخرج الفيلم من مدرسة التصوير في الأماكن الواقعية، وهو ما حدث بالفعل سواء في منازل الفلاحين في قريتهم أو في المساكن الجديدة لأراضي الاستصلاح الجديدة (صورة رقم ٣٩).

وفي فيلم "يوميات نائب في الأرياف" إخراج توفيق صالح عام ١٩٦٩ يقدم أنسي أبوسيف أولى تجاربه السينمائية كمصمم للمناظر. وتدور أحداث السرد السينمائي في الريف المصري زمن الثلاثينيات، وقد روعي عند تشكيل المكان الواقعية في الكشف عن طبيعة الريف المصري بالقدر الذي يعطي الدلالة الرمزية والسياسية(١٥٩). من منا سينسى منزل وكيل النيابة بكل كلاسيكيات استراحة النيابة في الريف في تلك الفترة، وبنفس الدرجة من الإتقان منزل المأمور بجلسة الشرفة التي تطل منها زوجة المأمور تتباهى أمام زوجات موظفي الميري بمآثر زوجها. وغرفة النيابة وضوء الصعيد الغامر يأتي من خلف مكتب النائب وإلى جواره مساعده الشاب، تحيط بهم هالات الضوء فتجعلهم يبدون وكأنهم بلا حول ولا قوة وسط هذا الهزل السياسي، وقاعة المحكمة الضيقة بعيدًا عن واقعيتها ولكن بدلالات على أنها مكان خاصمته ظروف تحقيق العدل (صورة رقم ٤٠، ٤١، ٤٢)(١٦١).

ولا يبقى إلا ذكر فيلم "الأرض" ليوسف شاهين عام ١٩٧٠ والذي اختير ضمن أهم عشرة أفلام في مناسبة مئوية السينما المصرية. والفيلم يمكن أن تحس فيه برائحة الأرض ومأساة الفلاح ممثلة في محمد أبو سويلم كما جسدها عبد الرحمن الشرقاوي

في روايته[١٦٢]. إلا أن عظمة الفيلم أتت من أن يوسف شاهين صور معظم مشاهده في الريف ذاته، وقام صلاح جبر مهندس المناظر ببناء واجهة بيت أبو سويلم بمصطبته أمام الترعة وكذلك القاعة الداخلية للبيت، وأعتقد انه كان نسخًا إجباريًا لمنزل ريفي موجود بالفعل في منطقة التصوير التي تم فيها تنفيذ الفيلم (صورة رقم ٤٣)[١٦٣].

٥- ديكورات التجديد والأفلام ذات الطبيعة الخاصة

تصميم المناظر السينمائية

ما بين الواقعية والإبداع

بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى أصبح هناك نظام للاستوديوهات الكبيرة في هوليود، وأصبح مصممو المناظر مسئولين أكثر عن كل النواحي البصرية في الكادر، كما مثلت المناظر المشيدة نوعًا من الإبهار والثراء في الشكل والتنفيذ، وقدم المعماري روبرت ماليه ستيفنز R.M.Stevens ديكورات معمارية هندسية مركزًا على البناء بالخرسانة[١٦٤]. وربما جاء هذا الأمر بعد أن تحققت فكرة المنظر ثلاثي الأبعاد في فيلم كابيريا المشهور عام ١٩١٣، بعد أن كان المنظر يتم رسمه على لوحة في إطار خشبي خلف الممثلين[١٦٥]. وبعد الحرب العالمية الثانية جاء اتجاه آخر على يد المخرجين الإيطاليين في التصوير خارج الاستوديو في أماكن حقيقية مثل روما مدينة مفتوحة وبيزا(١٦٦).

ومنذ بداية رحلة تصميم المنظر بشكله ذي الأبعاد الثلاثية كان هناك زواج شرعي بين فن العمارة والسينما[١٦٧]، حيث صدّق لوكوربوازييه على أن كل شيء مجسم هو عمارة ولكن لا بد أن تكون للسينما خصائصها وطريقتها الخاصة[١٦٨]. وكما يقول المعماري روبرت ماليه ستيفنز فإنه لا يمكن نكران أن السينما لها تأثير مميز على العمارة الحديثة، وبالمثل فإن العمارة الحديثة قدمت جانبها الفني للسينما. ولم تخدم العمارة الحديثة فقط الديكور السينمائي ولكن طبعت خاتمها على الميزانسين[١٦٩].

وقد أبدى ستيفنز قلقه من غزو الزخرفة على العمارة الفيلمية من خلال جهد خلق الأشكال الخيالية imaginary والتي تعرض أكثر مما تمد الديكور بالمشاعر الإنسانية. كما كان منزعجًا من الاتجاه لجعل العمارة وسيلة فوتوجونيك للفيلم. ومنذ إرساء الحداثة أصبح هناك إزاحة عن فن الحضر(١٧١)، وهو ما نراه بوضوح في السينما من خلال أفلام النيبلونج(١٧٢) ومتروبوليس(١٧٣). كما ساهم الكمبيوتر في فتح منطقة جديدة للفيلم في مجال العمارة مثل فيلم حرب النجوم(١٧٤).

وفي ظل هذا التطور المتصاعد قدم صانعو الأفلام بمساعدة مصمميهم قطعًا فنية حية بث فيها الديكور الروح لشخصياته التي تتحرك بداخله، فهناك آبل جانس ورومانسية القلب في أفلامه المتعددة(١٧٦)، وهناك الخيال الجامح عند مورناو في نسفراتو(١٧٧)، والتعبيرية الألمانية وروح الطفولة عند برجمان وكيرساوا(١٧٨). بينما هناك مناظر الأفلام التي تعطي الطقوس والشفرات الاجتماعية، مثل فيلم عصر البراءة لسكورسيزي(١٧٩)، أو أن يضاف إلى المنظر بعض الأشياء غير الحقيقية ولكنها في النهاية تصبح أقوى من الواقع مثل مناظر أماديوس عام ١٩٨٤(١٨٠).

ومن المهم ألا يكون مهندس المناظر عبدًا للبحث التاريخي، بل لا بد من المرونة وأقلمة المعلومات وفقًا لحاجات الفيلم الدرامية(١٨١). وهذا الأمر لا يعني إلا جهدًا مضاعفًا من مصمم المناظر في الاطلاع على كل تفصيلة مهمة في فترته التاريخية والتي بالقطع لها دلالتها، وبعد ذلك فإن له الاختيار في وضعها أو الاستغناء عنها(١٨٢). وفي ديكور الفيلم الكوميدي والموسيقي هناك شخصيات سينمائية مثل سينيت ومانيللي أعطوا الحياة لهذه النوعية عن طريق المناظر والألوان. وفي فيلم "قصة الحي الغربي" قام يوريس ليفن مصمم المناظر بالإبقاء على الأشياء الضرورية من الأماكن مثل أسفل الكوبري وفناء الباسكت وذلك ليفسح الطريق أمام حركة ورقصات الممثلين(١٨٣). وفي أفلام الفانتازيا التي تعتمد على الجو الفانتازي مثل أفلام مصاصي الدماء أو التي تتعامل مع العالم المستقبلي (الجميلة والوحش) يتم خلق الجو من خلال الموضوع والديكور والضوء والموسيقى واللون، وذلك من خلال تقديم غير عادي لهذه العناصر وليس بنظام تشويه أو أسلبة الواقع(١٨٤).

وعادة فإن الارتباط بين مهندس المناظر وطبيعة المكان، إما أن يخلق نوعًا من الاصطناعية أو أن يضفي على المكان شخصيته ليضفي عليه روحًا يسهم في الدفع بالدراما وكذلك مراعاة سيكولوجية وتصرفات الشخصية التي تتحرك عبر هذا المنظر(١٨٥). والمشكلة عند تشييد الديكور هي محاولة خلق المصداقية في مظهر الديكور وسط الحركة الكثيرة للعناصر المختلفة بداخله. وليس معنى ذلك أن يتم بناء حائط الديكور من كتل من الجرانيت، ولكن الشكر قائم لأعوام من الخبرة وصل فيها مهندس المناظر إلى درجة من الرضاء بالمواد غير الباهظة الثمن، وذلك للمظهر المعقول الذي تبدو فيه الأبواب والنوافذ والأسقف وكأنها حقيقية. وقد تم إبدال مواد الفيبر التي تغطي البانوهات بمادة البولسترين **Polystyrene** والتي تملك مزايا الثبات والنورانية، وبعدها يتم عمل دهانات بالزيت وتغطيتها بباتينا تضفي على البانوهات حياة وتجعلها مقاومة للزمن(١٨٦). ويتطلب الأمر في بعض الأحيان بناء الديكور في عزلة الاستوديو بديلاً عن مكان تاريخي مثلاً. وهنا فإن المناظر المشيدة تكون معرضة للريح والطقس وتتطلب إطارات معدنية أو خشبية لسقالات. وقد يلجأ مهندس المناظر إلى اختيار موقع ما متهدم بعض الشيء، ويقوم بإضافة أجزاء إليه أو يضع مكملات تتواءم مع المنظر ليصبح صالحًا للتصوير(١٨٧).

فانتازيا الأربعينيات
والإمكانيات المفقودة

كان هناك ولع عند مؤلفي القصص السينمائية باستلهام التراث والأدب الغربي للدفع بحكايات وموضوعات تلهب الخيال وتجذب إليهم جمهور السينما. فهناك على سبيل المثال فيلم "سفير جهنم" ليوسف وهبي عام ١٩٤٥ وهو مقتبس عن فانتازيا الشيطان فاوست، والذي يقوم بغواية أسرة حيث يعود الزوج والزوجة للشباب ويعيشان حياة الطبقة الراقية وينصرفان لعالم الشيطان، وفي النهاية يتبين أنه حلم ويحمد الخاسران الله أن الحلم لم يتحقق في الواقع(١٨٨).

وفي فيلم "عروسة البحر" لعباس كامل عام ١٩٤٧ يحلم صياد فقير بعروس بحر تقع في شباكه وتبكي لما آل إليه حالها فكانت دموعها تحيل المعادن إلى ذهب لذلك عمد الصياد إلى إبكائها ليزداد هو ثراء. ولكن هذا الثراء كان سبباً في دخوله السجن، ويفيق الصياد من حلمه ليعرف أن الواقع أفضل من الحلم[١٨٩]. وفي كل الأحوال فإن الصورة الفيلمية لم تكن تتضمن أكثر من بعض الحيل السينمائية مثل الطبع المزدوج والصورة المقسومة، ولم يكن من الممكن تصوير ماكيتات للقطات شوفتان أو غيرها من المناظر المركبة التي تتطلبها هذه النوعية من الأفلام.

فانتازيا الخمسينيات وتواضع مستوى الأفلام الاستعراضية

استمر تقديم بعض أفلام الفانتازيا سواء على المستوى الدرامي أو بلغة الصورة، فهناك مثلاً "الآنسة حنفي" لفطين عبد الوهاب عام ١٩٥٤ والتي تضمنت فكرة تحول النوع من الذكر إلى الأنثى[١٩٠]. وفي فيلم "سر طاقية الإخفاء" إخراج نيازي مصطفى عام ١٩٥٩ يتم استخدام فكرة الطاقية السحرية التي تخفي صاحبها عندما يرتديها، وبالتالي يستطيع أن يحصل على الذهب والمال ويقوم بتصفية حسابات قديمة مع أعداء لم يكن ليستطيع أن يواجههم وهو مرئي. ويعتبر الفيلم إعادة ثانية لإخراجه ولنفس المخرج والذي قدمه قبلاً عام ١٩٤٤. واستخدام فكرة طاقية الإخفاء الموجودة في التراث الشعبي هي لإبراز الصراع بين الخير والشر رغم أن الدراما تقوم بإلغائها في ذروة الفيلم باعتبار أن الإنسان لا بد أن يكون قادراً بنفسه على كسب قوته بعمله وكذلك ليواجه أعداءه في نبل دون خداع[١٩١].

ومن خلال بعض الأفلام الاستعراضية أو الغنائية الاستعراضية مثل "غرام في الكرنك" و"صغيرة على الحب" و"أبي فوق الشجرة"، فإنها افتقدت كلها لإبهار الديكورات الاستعراضية التي كانت تميز أفلام ليلى مراد وفيروز وسامية جمال وفريد الأطرش

ونعيمة عاكف وغيرهم ربما لأسباب مالية بحتة. وقد تم تقديم استعراض متواضع يعبر عن الطفلة التي تتمنى أن تكبر في فيلم "صغيرة على الحب" عام ١٩٦٦. وعبر عدة مناظر ما بين الصيادين أو أحد الملاهي الليلية يعود بها الساحر إلى سنها الطفولي مرة أخرى[١٩٢].

أما "غرام في الكرنك" عام ١٩٦٧ فيقدم استعراضاً فرعونياً، شيد ديكوراً كبيراً له حلمي عزب، صور معبداً فرعونياً رقصت فيه فرقة رضا بأدوارها أمام فرعون متخيل هو موظف التصاريح وذلك في محاكمة هزلية أمامه. وقد كان الديكور تجريدياً لحد كبير لتفادي تكاليف الصرف على مصنعات عديدة، وتم الاكتفاء بالإنفاق على ملابس الراقصين الفرعونية[١٩٣].

وفي فيلم "أبي فوق الشجرة" كان الاعتماد الأساسي على شعبية مطرب الفيلم عبد الحليم حافظ وتم تقديم استعراضين بملابس المصيف هما "قاضي البلاج" و"دقوا الشماسي" تم الاعتماد فيهما على الحركة والتقطيع التوليفي، فلم تكن هناك أي إضافة للطبيعة المصورة سواء على مستوى الديكور أو الملابس[١٩٤].

تجارب طليعية

قدم بوليزويس تجربتين في الستينيات نظراً لطبيعة الفيلمين غير العادية، أولهما فيلم "امرأة في الطريق" إخراج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٨ وفيه تدور دراما ملتهبة في منزل وورشة صيانة ومحطة بنزين على الطريق الصحراوي قبل مدينة الإسكندرية وبالقرب من الملاحات، حيث تقيم أسرة المعلم فرج المكونة من ابنين غير شقيقين وامرأة الأخ الأصغر لواحظ، والتي تحاول غواية الأخ الأكبر لينتهي الأمر بمقتل الأخ الأصغر وزوجته وفقدان بصر الأب المكلوم[١٩٥]. وقد استطاع بوليزويس أن يشيد هذا المنزل في أستاذية فائقة، فجعله من دورين حيث حجرة الابن الأصغر وزوجته بأعلى، وحيث الأخ الأكبر في كوخه من خشب وصفيح بالدور الأرضي. وهناك درج خشبي يصل بين الأرض والدور الأول، يعمل كفحيح الغواية عندما تنزل لواحظ من مسكنها لأسفل وتدق بشبشبها وخلخالها على درجاته الخشبية.

وفي الفيلم الثاني "الجبل" إخراج خليل شوقي، عن تجربة المهندس حسن فتحي في بناء قرية القرنة الجديدة لسكنى أهل الجبل، والذين يمتنعون عن النزول إليها طمعاً في الوصول إلى مقابر الفراعنة غير المكتشفة ونهب ذهبهم، يصمم بوليزويس نفقاً مستعرضاً يصوره لنا أحياناً دون جداره الرابع وكأنه نفق نراه من خلال الزجاج، لينتهي بغرفة دفن فرعونية تم بناؤها بإهمال شديد وكأنها من الأنتيكات المقلدة الممسوخة والتي لا تمت بصلة لمصر القديمة.

أما ثلاثي جيل معهد السينما فقد قدموا في بداية حياتهم بالفعل تجارب جديرة بالدراسة برغم عدم نجاحها على المستوى التجاري. أولهم صلاح مرعي في تجربة "المتمردون" إخراج توفيق صالح عام ١٩٦٨، وهو عن مصحة مرضى مصدورين في صراعهم مع إدارة المصحة البورجوازية. وقد قرر صلاح مرعي أن يبني المصحة في الطبيعة خارج الاستوديو، ذلك أنه فكر أن القصة تتضمن مصحة وهي عبارة عن مرضى معزولين عن المجتمع سواء بالمعنى الصحي حتى لا ينقلوا العدوى أو بالمعنى السياسي. لذلك فلو تم وضعهم في مصحة حقيقية لكان من الممكن أن يفقد المعنى الذي يراد توصيله للناس. وقد أختار مكاناً غرب أهرامات الجيزة به بعض الهناجر، وكان السقف عبارة عن نصف دائرة من الأقواس الحديدية مغطاة بالصاج. وكان هناك دائماً جدار رابع متحرك لتسهيل عمليات التصوير. وقد تم استخدام الحجر الجيري للبناء، وكان المبنى حقيقياً بالفعل[١٩٦]. (صورة رقم ٤٤، ٤٥، ٤٦)

أما ثاني التجارب فهو فيلم "أوهام الحب" إخراج ممدوح شكري عام ١٩٧٠ وقام أنسي أبو سيف بتصميم مناظر الفيلم. وتتناول قصة الفيلم سمير الفنان التشكيلي الذي يتعرف بنادية ويتزوجان وبمرور الوقت ينشغل عنها، ويكتشف سمير أنه مصاب بالسرطان وتجهض نادية وتفقد جنينها وتصبح العلاقة بينهما باردة فيطلقها. وقد وجد أنسي أن الأحداث ميلودرامية وخالية من المعنى ولكنه حاول أن ينفذ ما يحلو لأن يراه، فقام بتصميم ديكور تجريبي حيث قدم فيه تجربة لونية تشكيلية، ولوّن ديكور بيت البطل بلون أبيض تماماً تعبيراً عن البرودة والعزلة بين الزوجين، بالإضافة إلى أنه قام بتوزيع المساحات والفراغات بشكل استاتيكي ليعبر عن حالة الجمود والفراغ. وقد فاز الفيلم بجائزة الديكور عن أفلام العام في المهرجان القومي للسينما المصرية[١٩٧].

أما ثالث التجارب فهو لمختار عبد الجواد في تصميمه لمناظر فيلم "زقاق السيد البلطي" لتوفيق صالح عام ١٩٦٩ والذي تضمن ديكور مقهى زجاجي على الشاطئ وهو مقهى يتيح طوال الوقت مع زوايا التصوير المختلفة رؤية عالم الصيادين. فمن زاوية يمكن رؤية البحر ومن أخرى ترى البيوت المنخفضة. إنه يساهم في تقديم رؤية بانورامية للمكان، وقد صمم عبد الجواد ديكور القهوة بشبابيك زجاجية إذ إنه من المفترض أنها تقع على شاطئ البحر، وجعلها مغبشة لتراكم بخار البحر عليها، وليعطي تأثير المكان. كما صمم سقف القهوة بوحدات خشبية منفصلة لرفع أي منها عند اللجوء لوضع إضاءة ما، ولكن مدير التصوير وديد سري خلع الزجاج والسقف كاملاً لوضع إضاءته وبالتالي ضاع التأثير. ورغم ذلك كله فإن هذا الديكور هو الوحيد الواقعي التعبيري لعالم الصيادين في السينما المصرية بصورة غير مسبوقة(١٩٨).

وفي تجارب أفـلام الكوزموبليتان يقدم ولي الدين سامح تجربة ثرية في فيلم "ريًّا وسكينة" لصلاح أبو سيف عام ١٩٥٣، وهو يعطينا رائحة الأنفوشي والإسكندرية، وذلك من خلال الجو الواقعي في قسم اللبان وبيت العصابة والخمارة وزنقة الستات(١٩٩). بينما يقدم يوسف شاهين مدينة الإسكندرية معشوقته لأول مرة في فيلم "صراع في الميناء" عام ١٩٥٦. ويتفتق ذهن ماهر عبد النور في شكل سكنى العائلة. والبناء كله من الخشب، ويرتكز البيت على دعامات خشبية بالقرب من الميناء، بينما يعلو مستوى البيت وحجرته الواسعة حجرة أخرى صغيرة يصعد إليها بدرج. وقد أضفى الديكور طبيعة شديدة للدراما المقدمة، كما عكس طبوغرافية المكان الساحلي (صورة رقم ٤٧، ٤٨).

ويقدم بوليزويس والبيلي تجربتين مختلفتين في ديكورات المدن غير المصرية، الأول عندما قدم مدينة الجزائر في فيلم "جميلة بوحريد" إخراج يوسف شاهين. ويبدو الاهتمام بالديكور واضحًا، ومثال ذلك حي القصبة بحواريه الضيقة ومنازله المتراصة ذات الأسطح المتصلة تقريبًا(٢٠٠). أما المدينة الثانية فهي صنعاء في فيلم "ثورة اليمن" إخراج عاطف سالم عام ١٩٦٦. وقد تم تصوير أجزاء كبيرة من المناظر الطبيعية في اليمن، ثم تم بناء قاعة الملك الخاصة بالإمام. وللأسف فقد كانت غير جيدة، ولا أعتقد أن المناظر المنفذة نسخ مما كان موجودًا بقصر الإمام.

ثانياً: تصميم الملبس السينمائي في أفلام ما بعد الثورة

الزي فضلاً عن وظيفته المادية في حماية الجسم الإنساني من الحرارة أو البرودة فإن له أيضًا وظيفة اجتماعية في إبراز شخصية الإنسان وجذب الاهتمام نحوه بما تضفيه عليه الملابس من سمات مؤثرة، والملبس كالعمارة والموسيقى يعطون جميعًا هوية مميزة للوطن الذي يعيش فيه الإنسان، وعادة ما تعطي الأقوال الشفوية لتاريخ الموضة وضعًا إضافيًا للأشياء ومحتوياتها، كما تعطي الفرصة للمؤرخين كي يثبتوا مما في أيديهم من وثائق. وهذا التاريخ الشفوي يجعل الأشياء حية حيث نعرف لماذا يفعل وكيف يفعل الناس تلك الأشياء، وبالتالي يتم تسجيل خبرات الناس، ومثالاً على ذلك لانجيلا بارتنجتون التي بحثت في كيف كانت العاملات في أواخر الأربعينيات لهن الهيئة الجديدة من حيث الوسط الناعم والأكتاف المستديرة والجونلة الطويلة كي يرتبطن بالطبقة الاجتماعية[٢٠١]. وبذلك فإنه يمكن أن نعرّف الموضة بأنها شبكة من المصممين والمصانع والترزية الذين يعطون الفرصة لإتاحة موضات من الملابس وإنتاج أنماط حديثة منها. وهذه الأنماط تعبر عن سمات الفترة التاريخية والتي هي مختلفة عما قبلها وعما بعدها، فالنمط أو الموضة هي الأغلبية التي يرتديها معظم الناس[٢٠٢]. ويمكن أن يتم وضع أزرار الملابس مثلاً من الخشب المستدير المزخرف ببعض رقائق الفضة، والتي تشكل بالتالي أسلوبًا جديدًا للملبس[٢٠٣].

وفن تصميم الملبس مثله مثل العمارة والموسيقى، إلهام خلّاق يتم وضعه في ملبس له نفس قيمة فريسكو صنعه مايكل أنجلو أو رسم للسيدة العذراء أبدعها تيتيان، ولا شك أن تصميم الملبس ترتبط جمالياته بالخلفية التي وراءه، فهي قد ترفع من قيمته أو تفسد أغلب جمالياته[٢٠٥]. ويعمد مصممو ملابس الأفلام السينمائية لأن يكون لأزيائهم ملمس واضح، فإن ذلك سوف يعود بالنفع على إجمالي التأثير التشكيلي للصورة[٢٠٦].

وللملابس تأثيرات عديدة في المشاهدين، فمنها الأثر الكلاسيكي، فالفستان الرياضي قد يلفت نظرهم بدلاً من قميص النوم، وكذلك هناك أثر الطبع بديلاً عن التطبع، بمعنى أن تقوم سيدة مجتمع راقٍ بالتزين وهي في بيت من بيوت الفلاحين،

وأيضًا أثر التعارض أو التناقض، بمعنى سيدة ممتلئة ترتدي كورسيه وفي ساقيها توال حريري يكشف فخذيها بينما فوق كتفيها معطف خفيف. وهناك بالطبع التأثيرات المثيرة مثل تحسس ملابس الممثلة، وكذلك تأثيرات الألوان مثل تلك المذهّبة والوردية والبرونز التي تغطي جسد ممثلة(٢٠٧). وفي كل الحالات السابق طرحها فإنه لا يمكن التغاضي عن فكرة أن الملابس تدل على الحالة النفسية للشخص الذي يرتديها بأكثر مما يدل على ذلك شكل المناظر الطبيعية خلفه. وليس المطلوب من الملابس أن تكون جميلة أو قبيحة ولكن المطلوب منها أن تتفق مع الشخصية ومظهرها وتبين مميزاتها(٢٠٨)، وبالتالي فإن الزي الذي يرتديه الشخص يعبر أيضًا عن سلوكه الإنساني(٢٠٩).

وعند تصميم ملابس الأبطال فإنه لا بد وأن يوضع في الحسبان طبيعة أجسادهم(٢١٠)، وأيضًا طبيعة وسمات الوجوه والأجناس سواء قوقازية أو أفريقية أو آسيوية(٢١١)، وبالتالي فهناك تصميمات للأبدان الطويلة الرفيعة(٢١٢)، وأخرى البدينة(٢١٣). وهناك معيار هام أيضًا خاص بالعمر السني فهناك تصميمات لملابس السن الكبيرة مثل تلك التي في فيلم سندريللا(٢١٤)، ولأواسط العمر مثل فيلم الخامس من يوليو والنهر الكبير(٢١٥)، وللشباب مثل فيلم الخامس من يوليو أيضًا(٢١٦)، بل ولسن المراهقة(٢١٧). وبالقطع فإن تصميمات الملابس لدراما تراجيدية ذات تعبيرات حزينة تختلف تمامًا عن تلك المصممة للمواقف الكوميدية(٢١٨). وسوف نتأكد بأن الدراسات الاجتماعية والثقافية تقدم عونًا كبيرًا في مجال تصميم الأزياء بأكثر من كون الأخيرة مجرد رؤية أو عبقرية(٢١٩)، وهو الأمر الذي قد يدفع بأفكار طازجة لتصميمات ملابس تواليت السيدات في أشكالها المختلفة(٢٢٠). أو أن يقدم الحلول الاستعارية **Metaphoric** لكيفية تقديم الجسد العاري للمرأة وهي مرتدية ملابس تبدو كبركان من نار لتحقيق الدوافع الدرامية لمشهد غواية على سبيل المثال كما في فيلم "مدام ساتان" الشهير(٢٢١).

وما نطلق عليه الموضة في الملابس أو زي شعب ما في فترة ما، هو في حقيقة الأمر ما يعطينا فكرة جلية عن حياة أجدادنا، وقد تطورت الملابس تطورًا كبيرًا، فبعد أن كانت مصنوعة في البداية من جلد الحيوان، انتهى بها الأمر إلى أن أصبحت

في شكلها الحاضر، وتنوعت حتى ظهرت الملابس في مختلف الأشكال والألوان[٢٢٢]، وطبقًا للتتابع التقويمي وتأثيرات الحضارات المختلفة وتقدمها أو انهيارها، أصبح لدينا أشكال وأنماط مختلفة من المصري القديم فاليوناني فالعصور الوسطى فالرنيسانس ثم عصر إليزابيث وهكذا[٢٢٣].

١- التحولات في تصميم الملبس في الفيلم التاريخي:

عندما يقوم صناع الأفلام بالتعامل مع قصص القرن التاسع عشر لهوجو وموباسان وديكنز وغيرهم فإن الجمهور عادة ما يصبح أقل حساسية للتحولات في أشكال الملابس، وبسرعة ينسى الفروق الدقيقة في المظهر الخارجي، ولا ينجذب المتفرج أو يتغير اتجاهه من خلال بطل على رأسه تاج أو يرتدي توجا Toga وهذا ما يجعل الشخصيات وعواطفها قريبة له ولإحساسه بالإضافة لسحر الفترات الماضية[٢٢٤]. ولكن الأمر لا يبدو بهذه البساطة، فملبس الفترة التاريخية حتى في أبسط حالاته، يبدو في انسجام عظيم يلفت النظر ويجذب الألباب وله مغزاه وأثره في النفوس[٢٢٥]. ولهذا السبب فقد تم إطلاق اصطلاح أفلام الملابس على الأفلام التاريخية، وذلك لقوة تأثير الملابس، ربما لأنها كانت أكثر أهمية من موضوع الفيلم نفسه[٢٢٦]. ولذلك فإن المرجعية الدقيقة لشكل الملبس تؤكد على مصداقية الأحداث[٢٢٧]، بالإضافة إلى اختيار سليم لألوانها يتوافق مع الفترة من ناحية ومع المزاج الدرامي للقصة من ناحية أخرى[٢٢٨].

ومن الجدير بالذكر أن هناك عدة عوامل جعلت أمامنا بعض المتغيرات في شكل الملبس في الفيلم التاريخي المصري بعد عام ١٩٥٢، وهي كما يلي:

١- أن قصص الأفلام التاريخية المنتجة في الخمسينيات والستينيات ابتعدت عن طابع قصص ألف ليلة وليلة والتراث الشعبي، وركزت أكثر على وقائع وشخصيات تاريخية مثل خالد بن الوليد والناصر صلاح الدين ووا إسلاماه وغيرها.

٢- أنه تصادف أن قدم إلى صناعة السينما في فترة البحث أربعة من كبار مهندسي العمارة والفنون كما ذكرت قبلاً، وهم: شادي عبد السلام وماهر عبد النور وعبد الفتاح البيلي وحلمي عزب. وكانت لهم ثقافاتهم العالية التي تتيح لهم استخراج مفردات وعناصر عمارة قديمة أو ملبس تاريخي، فضلاً عن أن فنانًا بحجم شادي عبد السلام كان مطلعًا على أمهات كتب التراث، المقريزي وابن إياس وغيرهما، وكذلك على لوحات المستشرقين المختلفة منذ القرن السابع عشر وحتى نهاية القرن التاسع عشر، لذلك فقد امتلك القدرة على قراءة الفترة وسد الثغرات التاريخية التي لا تملك المصادر ذكرًا لها.

٣- أن الخبرات المكتسبة بمرور السنين بالإضافة للاطلاع ومشاهدة السينما العالمية في أفلامها التاريخية الكلاسيكية قد أعطت دفعًا هائلاً لتصميم وتنفيذ الملابس في الفيلم التاريخي المصري.

وقبل أن أسرد أمثلة التصميمات في الأفلام عينة البحث، فإنه من الواجب أن أذكر أن هناك الكثير من المصادر التي تثري مخيلة مصمم الملابس عند الشروع في التعرض لفترة تاريخية بعينها، فهناك الكثير من المخطوطات الإسلامية المزينة بالمنمنمات - كعادة ذلك الوقت - بها صور توضيحية لنص المخطوط حمل في الكثير منها شخوصًا بملابس مختلفة ترجع للفترة الأموية أو الفاطمية أو العباسية أو فترة المماليك أو المغولية الهندية، وذلك مثل مخطوطات مقامات الحريري أو صور الأطباء الأقدمين أو مخطوط الترياق، وغيرها[٢٢٩].

كما أنه من بعض قطع الأقمشة التي عثر عليها واحتفظت بها المتاحف المختلفة أمكن التعرف من ناحية على خامات المنسوجات سواء أكانت خامات نباتية مثل القطن والكتان أو حيوانية مثل الصوف والحرير أو معدنية متمثلة في الأسلاك والخيوط المعدنية[٢٣٠]. بالإضافة إلى المعلومات التي وصلتنا عن دور الكسوة المختلفة والتي كان من أحد مهامها عمل كسوة الكعبة، وكانت منتشرة في تنيس وإهناس والبهنسا والأشمونين وغيرها[٢٣١]. وكذلك كيفية صبغ المنسوجات بالصبغات النباتية لإعطائها الألوان المختلفة[٢٣٢].

ونملك أيضًا من خلال قطع الملابس والأنسجة الباقية هذه فكرة واضحة عن زخرفة تلك المنسوجات مثل تلك الخاصة بالمنسوجات القبطية وما حملته من اقتباسات من الفن الساساني بتصوير وحدة الحصان المجنّح أو شجرة الحياة[٢٣٣]، أو زخارف رمزية كالصليب أو الحمامة أو السمكة أو الكرمة[٢٣٤]، أو زخارف نباتية كورق العنب أو ورق الأكانتس[٢٣٥]. وكل ذلك إما بالزخرفة بالنسيج على طريقة القباطي أو الزخرفة بالطباعة عن طريق صباغة الأقمشة[٢٣٦]، وكذلك يمكن استخدام خيـوط معدنية ذهبية أو فضية في السدى واللحمة لعمل الزخرفة[٢٣٧].

ونضيف إلى هذه المصادر التاريخية القديمة، مصادر أخرى أحدث منها قليلاً ارتبطت بأعمال المستشرقين بدءًا من السفر الضخم الذي نشره علماء الحملة الفرنسية وهو كتاب وصف مصر بكل ما رصده من مظاهر الحياة في مصر[٢٣٨]، والذي أصبح قاعدة جذب للعديد من الرسامين الذين قدموا إلى سحر الشرق وصوروا بريشاتهم لوحات فنية ناطقة للبشر والعمائر في المنطقة، وذلك مثل لويجي ماير[٢٣٩]، ودافيدروبرتس[٢٤٠]، وبريس دافن[٢٤١]، ولويس فرنسوا كاساس[٢٤٢]، وريتشارد بوكوك[٢٤٣]، وفون ماير[٢٤٤]، وجون فردريك لويس[٢٤٥]، وقد كانت تلك اللوحات برسوماتها أرضية علمية للعديد من الأدباء والمفكرين للكتابة والبحث عن عادات تلك الشعوب أمثال أرنست ونيان وسيلفستر دي ساس وإدوارد وليم لين[٢٤٦]، كما بدأ دور التصوير الفوتوغرافي منذ القرن التاسع عشر في تسجيل مظاهر الحياة هناك[٢٤٧].

وفي فيلم خالد بن الوليد والذي قام صالح الشيتي بتصميم ملابسه، نجد أن الفترة التاريخية للفيلم هي عند ظهور الدعوة الإسلامية، وتصميم الملابس وتنفيذها ليس على قدر معقول من الدقة التاريخية (صورة ملونة رقم ١٢). ورغم براعة شادي عبد السلام في تجسيد العصر العباسي في فيلم "رابعة العدوية" في تصميمات ملابس الشخصيات وألوان الملابس أو في تصميم مناظر منازل عصام الدين أو خليل[٢٤٨]، إلا أن مغازلة صانعي الفيلم لمتفرجيهم بمشاهد الرقص والغناء والإسراف فيها أفسد الكثير مما يمكن أن تكتشفه مثل هذه التصميمات في الدفع بالدراما التاريخية في

مراحل الشخصية ما بين حياة اللهو والمجون وبين طابع التصوف والتقرب إلى الله (صورة ملونة رقم ١٣، ١٤).

وفي الحقبة الأيوبية قدم ولي الدين سامح وشادي عبد السلام الكثير من الإسهامات في نجاح الصورة التشكيلية لفيلم "الناصر صلاح الدين"، فضلاً عن براعة شاهين في خلق ميكانيزم حي لصراع معسكري العرب والصليبيين ورؤية ناضجة لمواقع التصوير أعاد شاهين من خلالها بزواياه عجلة التاريخ على أرضها.

وقد كانت أغلب تفاصيل الملابس ومكمّلاتها مدروسة وبعناية جديرة بالملاحظة[٢٤٩]، بل واختيارات الألوان لكلا المعسكرين للدرجة التي تسهل للمتفرج منطق التمييز بين الفريقين، كما تربط سيكولوجيًا بينها وبين المعاني الأخلاقية للخير والشر، وهو ما ندركه بسهولة في ملابس لويزا على سبيل المثال رغم أنها من معسكر الأعداء، ورغم أن بعض تفاصيل الملابس ومكمّلاتها قد تمت المبالغة في أجزاء منها ربما كنوع من التأكيد على عناصر التصميم في أشكالها الزخرفية[٢٥٠] (صور ملونة أرقام ١٥، ١٦، ١٧) (صورة رقم ٤٩).

وفي فيلم وا إسلاماه كان هناك العديد من تصميمات الملابس التي تعبر عن فترة المماليك البحرية، ومنها زي جهاد بملابس الحرب الزرقاء الداكنة التي ترتديها، وهي عبارة عن سروال أزرق وفوقه قميص من الزرد جوشن، ومنطقة بحزام حياصة مدلى منه غطاء من القماش يغطي أعلى السروال، ويتدلى من فوق الكتفين قباء تتري ينزل من فوق القميص حتى الركبة[٢٥١]. وهناك فوق الرأس خوذة ملكية مغفر **Meghfar** مدلى منها شملة من الزرد لحماية العنق[٢٥٢]، أما الحذاء فخف برقبة طويلة، كما تمنطقت بسيف من الصلب يتدلى من جنبها الأيسر (صورة ملونة رقم ١٨).

وأيضًا من الملابس العسكرية في تصميمات شادي لنفس الفيلم رداء بيبرس العسكري والذي يرتدي فيه زردية مسبلة **Zardiyya Musbala** ذات لون أقرب للرمادي وسروال وقباب تتري أو سلاري **Sallary** له كمران يلف الصدر من اليسار لليمين، ثم ملوطة **Maluta** أو عباءة بياقة حمراء[٢٥٣]. وفي وسطه منطقة **Mintaqa** أو حزام للوسط

أو الحياصة يبدو فيه استخدام الفضة، ويرتدي خفًا وفوقه حذاء من نوع السقمان Saqman وعلى رأس بيبرس خوذة من نوع المغفر Meghfar مزودة بشملة لوقاية الرأس والرقبة والأذنين، ولكن دون مدارٍ للأنف والعينين (صورة ملونة رقم ١٩)(٢٥٤).

وتوضح تصميمات شادي لملابس فيلم ألمظ وعبده الحامولي مدى حسه بالدقة التاريخية لفترة أواخر القرن التاسع عشر، وتظهر مدى بساطة شادي في تلخيص الخطوط ونعومتها، بمعنى عدم زيادة حجم أو موتيفة زخرفية في الملبس (صورة ملونة رقم ٢٠)، كما أعطت نفس تصميمات شادي للملابس في فيلم المومياء الجو الدرامي المطلوب، فالملابس المصممة لرجال القبيلة مستمدة مما يطلق عليه في الصعيد "الزعبوط" وهو جلابية منتشرة في منطقة إدفو والأقصر فقط، وهو عبارة عن صدر ضيق في الجزء العلوي وينسدل من الوسط وحتى الأقدام باتساع واضح، أما الأكمام فضيقة عند الكتف ثم تنبسط حتى تصل واسعة للغاية عند رسغ اليد، وقد أدى تصميم الجلباب بهذا الأسلوب إلى تحويل الأشكال إلى كتل مخروطية ومثلثات خلقت من التقارب أو التباعد ببعضها فراغات ومساحات يطلق عليها مساحات سالبة Negative بينما مساحات كتل الشخوص ذاتها تعد مساحات موجبة Positive(٢٥٥).

٢- الملابس المعاصرة في القرن العشرين وأشكالها عبر العقود المختلفة وفقًا للدراما الفيليمية

تضمنت أفلام فترة البحث صورًا عديدة من الدراما التي تتناول حكايات جرت في العقود الأولى من القرن العشرين أو أخرى تتزامن أحداثها مع وقت تصوير الفيلم ذاته، وفي كلتا الحالتين فإنه كان على صانعي الأفلام مراعاة الاختلافات الحيوية والدقيقة في عادات وشكل الملبس لكل فترة حتى يمكن إعطاء الأحداث الأبعد زمنيًا مصداقيتها لدى الجمهور.

وقد اتسمت الملابس في فترة الحرب العالمية الأولى بالخطوط الرأسية مع نزول خطوط الوسط حتى بداية العجز، كما كان هناك نوع من انسياب الثوب فوق البدن بحيث لا يتم استخدام أية مشدات يمكنها أن تعطي بروزًا لجسد المرأة سواء من الصدر أو من الخلف[٢٥٦]. وقد استلهمت تصميمات تلك الفترة ما يطلق عليه لوحات الفن الجديد، فيما عكست من فنون زخرفية لذلك الزمن، وبالمثل تيارات خارجية أغلبها من الشرق بالإضافة إلى تأثيرات الباليه الروسي، وفي المجمل فقد كانت الموضات واقعية ومتناسبة في مجملها[٢٥٧].

وقد خضعت ملابس الرجال لتأثير البذلة العسكرية الجديدة، وبالتالي فقد ظهرت الجاكيتات المغلقة والتي تشبه الـ "فرينش العسكري" بينما ازداد انتشار البلوزة والتنورة بديلاً عن الزي الكامل عند النساء[٢٥٨]. ولدينا مثال عن تلك الفترة من فيلم "بين القصرين" والذي تدور أحداثه وقت ثورة ١٩١٩، وبصرف النظر عن لبس السيد أحمد عبد الجواد التقليدي وهو الجبة والقفطان، فإن بذلات فهمي وياسين تتضح فيها بالفعل خطوط الفترة لارتباط مصر وقتها بالاستعمار الإنجليزي، وبالنسبة لملابس عائشة وخديجة فلا يمكن الحكم عليها باعتبارها ملابس البيت وليست ثيابًا مخصصة للخروج (صورة رقم ٥٠).

وفي الثلاثينيات لم تتغير الموضات بشكل حيوي، فالخطوط هي نفسها، فقط زادت في مساحة القماش لكي يقولب الجسم ويكشف عن نسبه، كما أنه يعطي حرية أفضل في الحركة[٢٥٩]، وفي كل الأحوال فقد عكست موضة هذا العقد كل الإحباط الذي صاحب الكساد والبطالة وارتفاع الضرائب المنتشرة وقتها[٢٦٠]. وأصبح الفستان وكأنه مجرد كساء لجسد المرأة لا لإبراز جمالها[٢٦١]، ولكن النقطة الهامة التي يجب ذكرها هو أن السينما منذ نهاية الثلاثينيات أصبحت موجهة أساسية لحركة الموضة في العالم، وذلك وفقًا لما ترتديه نجماتها أو آلهات جمال السينما[٢٦٢]، ومن خلال فيلم "دعاء الكروان" والذي يبرز فترة الثلاثينيات يمكن أن نرى بوضوح حساسية بركات مخرج الفيلم والتطبيق الجيد والراقي لكل تفاصيل الفترة التي تدور فيها الدراما الفيلمية،

وذلك من خلال الفستان ذي الكولة الفراشــة والوســط المسحوب لابنــة الحكمــدار، أما قميص المهندس فذو ياقة واقفة لـه ثنية أمامية فقط (صورة رقم ٥١).

ولأن الحرب العالمية الثانية أفسدت الحياة لمعظم البشر وكانت سببًا في وقف إنتاج الأقمشة الغالية وكذلك العمل على إقلال النفقات[٢٦٣]، بالإضافة إلى بدء ظاهرة استخدام الملابس المستعملة بعد أن بدأ تطبيق نظام الكوبونات للسلع الضرورية بعد الحرب[٢٦٤]. ورغم ذلك فقد كانت هناك الرغبة الملحة للعودة لإظهار الجسم الأنثوي في مظهر جديد، وبالتالي فقد لجأت الموضة في الأربعينيات إلى زيادة تضاريس قالب الثوب[٢٦٥]. ويعكس فيلم "رد قلبي" صورة لمجتمع الباشوات وأسلوب حياتهم وطريقة لبسهم مع التعامل الدرامي الرومانسي لشخصية الأميرة إنجي (انظر صورة رقم ٣١) (صورة رقم ٥٢).

وفي الخمسينيات ارتفع عدد النساء اللاتي أكملن تعليمهن، كما زاد عدد النساء في القوى العاملة الكاملة للمجتمع[٢٦٦]، وبالتالي يمكن القول بأن النساء أصبح لهن سطوة أكبر، وفي نفس الوقت فقد اتجهت الموضــة إلى إعادة إحياء أزياء الطبقة الأرستقراطية[٢٦٧]. وأوضحت كتالوجات بيوت الأزياء المختلفة تصاعد الاتجاه لخامات أفضل، ورغم قلة البهرجة فيها فقد كان هناك الكثير من التلألؤ[٢٦٨]، وازدادت الأشكال المتنوعة للجاكتات والجونلات ذات الأزرار والبنطلونات[٢٦٩]. وفي فيلم "الباب المفتوح"، وفي دلالات رمزية لحركة مصر نحو التحرر الكامل من خلال أحداث عدوان ١٩٥٦، تعلن الابنة ثورتها ضد سطوة الأب وتقرر الرحيل لبور سعيد والانضمام للمقاومة الشعبية (صورة رقم ٥٣)، ويبدو من تفاصيل الفستان بخطوطه المستقيمة وخلوه من أية زخرفة أو فتحات، شخصية المرأة الجادة التي تمتلئ بثقة لا حدود لها.

أما الستينيات فقد شهدت موجة من الحرية الجنسية والتي خلقت كثيراً من القلق في المجتمعات الجديدة، ومع الرغبة في عدم الحمل وبالمثل الاتجاه إلى الإجهاض عند المرأة الغربية، كان هناك الاتجاه إلى الكثير من بحث المرأة عن حريتها[٢٧٠]، وقد تأثرت

الموضة بكل هذه الأفكار، ونزعت التصميمات إلى نظرة أكثر معاصرة وأصبحت الملابس أكثر شبابية من خلال بزوغ حركة المراهقين في نهاية الخمسينيات[٢٧١]، وكثرت موديلات الأزياء فوق الركبة والتقليعات في الثورات الشبابية في استخدام القطع القليلة من الملابس مثل البيبي دول[٢٧٢]، ولو أن ذلك لم يلغِ موضات البدل عند السيدات بالبنطلون والبلوزة والجاكت[٢٧٣]، وكانت دعوات تحرر المرأة المتزايدة في مصر تلقى قبولاً شديداً من أغلب القوى الاجتماعية، والتي بدأ من خلالها إعطاء المرأة وضعها المتميز، ويعكس فيلما "النظارة السوداء" و"الأيدي الناعمة" بعض هذه المفاهيم وكيف تم تجسيدها بالملابس (صورة رقم ٥٤) (صورة ملونة رقم ٢١).

وفي النهاية فإن كل المتغيرات السياسية والاجتماعية التي حدثت بعد ١٩٥٢ كان لا بد أن يجسدها صانعو الأفلام في الدراما التي يقدمونها حتى تعبّر أفلامهم عن المجتمع الذي يصورونه، وفي نفس الوقت فإن سحر الطقوس والشفرات للفيلم المصري وقتذاك قدمت محاكاة للمجتمع ذاته في صور وأطياف الأبطال، وكان المجتمع قد استلهم من فنه ما يدفعه للتغيير.

الهوامش

(١) Feininger, A., Principles of Composition in photography, Thames and Hudson, London, 1973, pp.18f.

(٢) Ibid., p.20.

(٣) Ibid., pp. 29f.

(٤) Cartier-Bresson, H., Introduction. The decisive moment in Lyons, N. (ed.). photographers on photography, prentice-Hall, Inc. England, 1966, pp. 41-52, p.46.

(٥) Marynowicz, w., photography as an art form, Maclaren & Sons, London, 1969, pp.128 f.

(٦) Moholy-Nagy, L., From pigment to light, in lyons, N. (ed.), photographers on photography, prentice Hall Inc., England, 1966, pp. 72-80, p.77.

(٧) Nilsen, V., The cinema as a graphic art (on a theory of representation in the cinema), trans. by Stephen Garry, Hall and Wang, New york, n.d., p.17., Evans, R.M., Eye, Film and Camera in Color photography, John wiley & sons, Inc. U.S.A., 1960,p. 375.

(٨) Adams, A., A personal credo, in lyons, N. (ed.), Photographers on photography, prentice-Hall Inc., England, 1966, pp. 25-31, p.29.

(٩) Lacour, M. & Lathrop, I.T., photo technology, American technical society, Chicago, 2nd edition, U.S.A., 1972, p. 135;

ماشيلي، جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٣٩ وما بعدها.

(١٠) Feldman, J. & H., Dynanics of the film, Hermitage house Inc., 1952, pp. 106 f.

محمد إبراهيم عادل، تكوين الصورة السينمائية، مذكرات غير منشورة، قسم التصوير، المعهد العالي للسينما، أبريل١٩٨٦، التكوين الصوري بين الإطار ومحتوى الشاشة، ص ج.

(١١) Stroebel, L & Todd, H. & zakia, R., visual concepts for photographers, facal press limited, London, 1980, p. 148.؛ ماهر عبد الحليم، البناء الضوئي للصورة وأثره في الفيلم السينمائي، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم التصوير، المعهد العالي للسينما، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٨٧، ص١٨٦.

Ward, p., picture composition for film and television; focal press, MPG books ltd., Bodmin, corn wall, Great Britain, Second Edition, 2003, p.165.

(١٢) Brück, A., Practical composition in photography, focal press limited, London, 1981, p.10.

(١٣) Stroebel, L. & Todd, H. & Zaki, R. op. cit., 1980, p.298.

(١٤) Schaefer, D. & Salvato, L. Master of Light. Conversations with contemporary cinematographers, University of California press. Ltd. U.S.A., 1984, p. 185.

(١٥) Ward, P., op. cit., 2003, pp. 14f.

(١٦) Ponofsky, E., Style and medium in the motion pictures, in Talbot, D. (ed.), Film an anthology, University of California press, Berkeley and Los Angeles, 1966, pp.15-32, p. 29.

(١٧) Perkins, V.F., Film as film. Understanding and Judging Movies, DA capo press, New york, 1993, p.17.

(١٨) Bobker, L.R., Elements of film, Harcourt, Brace & World. Lnc., U.S.A., 1977, pp.251, f.

(١٩) Dean, A., Fundamentals of play directing, Holt, Rinehart and Winston, U.S.A., 1964, p.203;

Evans, R.M., op.cit., 1960, p.211.

(٢٠) Hirsch, R., Exploring color photography, Wm C. Brown publishers, Dubuque, Iowa, U.S.A., 1989, p.29.

(٢١) شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، كتاب عالم المعرفة، ١٠٩، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، الكويت، ١٩٨٧، ص٨٤ وما بعدها.

(٢٢) Preble, D.S., Art forms. An Introduction to the visual arts, third edition, Harper & Row Publishers, New york, U.S.A., 1985, p.27.

(٢٣) Probst, C., scales of justice, American cinematographer vol 80, No 1, U.S.A., January 1999, pp.48-59, pp.54f.

(٢٤) Rothstein, A., Documentary photography, focal press, Boston, 1986, p.17.

; Ward, p., op. cit., 2003, p.13.

; Evans, R.M., op. cit., 1960, p. 235.

(٢٥) Plantinga, C.R., Rhetoric and Representation in Nonfiction film, Cambridge University press, United Kingdon, 1997, pp. 75f.

; Evans, R. M., op. cit., 1960, p.13.

(٢٦) Cadbury, w. & poague, L., film criticism. A counter theory, Iowa state university press, U.S.A., 1982, p.198.

(٢٧) Carritt, E.F., The theory of beauty, university paperbacks, Methuen, London, 1962, pp.103 f.

; Feldman, J. & H., Dynamics of the film, Hermitage house Inc., 1952, pp. 106 f.

(٢٨) Preble, D. & S., op. cit., 1985, p.42.

(٢٩) Stroebel, L. & Todd, H.& Zakia, R., op. cit., 1980, pp. 42f; Evans, R.M., op. cit., 1960, p.283.

(٣٠) Adams, A., camera and lens. The creative approach studio, Laboratory and operation, Fountain press, London, 1974, p.37.

(٣١) Bobker, L. R., op. cit., 1977, pp. 64f.

(٣٢) Ward, P. op. cit., 2003, p.10.

(٣٣) إبراهيم المويلحي، الأرض والفلاح في مصر العثمانية، مقال في د.م.، الأرض والفلاح في مصر، الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، القاهرة، ١٩٧٤، ص ص ٢٢٥-٢٥٧، ص ٢٣٣ وما بعدها.

فتحي عبد الفتاح، القرية المصرية. دراسة في الملكية وعلاقات الإنتاج، القاهرة، ١٩٧٣، ص١٧٤.

محمود عودة، القرية المصرية بين التاريخ وعلم الاجتماع، مكتبة سعيد رأفت، القاهرة، ١٩٧٢، ص١١٤ وما بعدها.

(٣٤) AL Jabarti, A.R., journal d'un notable du caire Durant L'expedition Francaise 1908-1801 traduit et annote par Joseph Cuog, paris, 1979, pp. 83f.

(٣٥) Richmond, J.CB., Egypt 1798-1952, London, 1977, p.22.

(٣٦) Ibid., pp. 98f.

(٣٧) Flower, R., Napoleon to Nasser. The Story of modern Egypt, London, 1976, P.84.

(٣٨) Crabite's, p., Ismail. The Maligned Khedive, London, 1933, pp.243f.

(٣٩) رؤوف عباس حامد، الملكيات الزراعية المصرية ودورها في المجتمع المصري ١٨٣٧- ١٩١٤، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٢٤٩ وما بعدها.

(٤٠) علي بركات، تطور الملكية الزراعية في مصر ١٨١٣– ١٩١٤ وأثره على الحركة السياسية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٧، ص٣١٥ وما بعدها.

عبد الباسط عبد المعطي، الصراع الطبقي في القرية المصرية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٥، ص٤٠ وما بعدها.

رؤوف عباس حامد، مرجع سابق، ١٩٨٣، ص١٨٩.

(٤١) إبراهيم عامر، الأرض والفلاح، المسألة الزراعية في مصر، الدار المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٨، ص١٤٣.

(٤٢) محمود عودة، مرجع سابق، ١٩٧٢، ص١٨٣ وما بعدها.

(٤٣) إبراهيم عامر، مرجع سابق، ١٩٥٨، ص١٥٦.

(٤٤) محمد الجوهري، علم الاجتماع وقضايا التنمية في العالم الثالث، سلسلة علم الاجتماع المعاصر، الكتاب الحادي والعشرون، دار المعارف، ط٤، القاهرة، ١٩٨٥، ص١٨٠.

محمود عبد الفضيل، التحـولات الاقتصـادية والاجتماعية في الريـف المصـري (١٩٥٢– ١٩٧٠)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، ص٨١.

(٤٥) عز الدين نجيب، الصامتون، تجارب في الثقافة والديموقراطية للريف المصري، القاهرة، ١٩٨٥، ص٣٧، ١٦٤.

كمال المنوفي، الثقافة السياسية للفلاحين المصريين، دار ابن خلدون، ١٩٨٠، ص٢٠٩ وما بعدها.

محمد الجوهري، مرجع سابق، ١٩٨٥، ص٥٤٨.

(٤٦) محمود عبد الفضيل، الاقتصاد المصري بين التخطيط المركزي والانفتاح الاقتصادي، الدراسات الاقتصادية الاستراتيجية، بيروت، ١٩٨٠، ص٣٠.

(٤٧) فتحي عبد الفتاح، مرجع سابق، ١٩٧٣، ص١٤٢ وما بعدها.

(٤٨) محمود عبد الفضيل، مرجع سابق، ١٩٧٨، ص٦٧.

(٤٩) Abou shadi, A., Le secteur public, dans, Wassef, M. (ed.), Egypte 100 ans de cinema, Institut du Monde Arabe, Paris, 1995, pp.118-123, p.118.

(٥٠) مجدي عبد الرحمن، صلاح مرعي؛ سحر الواقع والخيال، مطبوعات المهرجان القومي السابع للسينما المصرية، صندوق التنمية الثقافية، القاهرة، ٢٠٠١، ص، ٢٥

(٥١) محمد كامل القليوبي، مختار عبد الجواد. ذكريات من مصنع الأحلام، مطبوعات المهرجان القومي الخامس عشر للسينما المصرية، صندوق التنمية الثقافية، القاهرة، ٢٠٠٩، ص٤٤ وما بعدها.

(٥٢) نفس المرجع، ص٤٦ وما بعدها.

(٥٣) مجدي عبد الرحمن، صلاح مرعي، مرجع سابق، ٢٠٠١، ص٣٣ وما بعدها.

(٥٤) سيد سعيد، صفحات من كتاب أنسي أبو سيف واحد من البنائين، مطبوعات المهرجان القومي العاشر للسينما المصرية، صندوق التنمية الثقافية، القاهرة، ٢٠٠٤، ص١٣٤.

(٥٥) نفس المرجع، ص١٤٥.

(٥٦) محمد عبد الحفيظ محمد مكاوي، دور الفنان التشكيلي في العمل السينمائي الروائي، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الديكور، شعبة الفنون التعبيرية، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٨، ص١١٣.

(٥٧) Silberg, J., An ideal ingénue, American cimatographer, vol. 83, no8, U.S.A., August 2002, pp.20-29, p.24.

(٥٨) Neumann, D. (ed.), fil, Architecture; set Designs from Metropolis to Blade Runner, Preotel Munich-New york, 1996, p.76.

سيد سعيد، مرجع سابق، ٢٠٠٤، ص١٣٥ وما بعدها.

(٥٩) مارنر، تيرنيس، تصميم المناظر السينمائية، ترجمة أحمد الحضري، المركز القومي للسينما، القاهرة، أبريل ١٩٨٣، ص٧٠ وما بعدها.

(٦٠) Holland, C., The story of Anna and the King, A Harper Entertainment Book, New york, 1999, pp. 23f, 32f.

(٦١) أحمد رفقي علي، الدور التعبيري لتصميم الديكور السينمائي (دراسة عن دور الديكور في تشكيل الصورة السينمائية)، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم هندسة المناظر، المعهد العالي للسينما، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٨٠، ص١٤٤ وما بعدها.

(٦٢) سعد عبد الرحمن قلج، جماليات اللون في السينما، وزارة الثقافة، المكتبة العربية، ١٦٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص٦٢.

(٦٣) Millerson, G., The technique of lighting for television and motion pictures, focal press, 2nd ed, 1982, pp. 253 f.

(٦٤) Gerritsen, F., Theory and practice of color. A color theory based on laws of perception, studio vista, London, 1975, p.156.

(٦٥) Albrecht, D., Designing dreams. Modern Architecture in the movies, Thames and Hudson, London, 1986, pp.30 ff.

(٦٦) Barsacq, L., Caligari's Cabinet and other grand illusions. A history of film design, A plume book. New American Library, Ontario, 1976, pp. 19ff.

(٦٧) Ibid., pp. 114 f.

(٦٨) Ibid., pp. 133 ff.

(٦٩) Ibid., p. 94.

(٧٠) Landis, D.N., Screencraft costume design. A Rotovision Book, Switzerland, 2003, pp. 83 ff.

(٧١) Barsacq, L., op. cit., 1976. p. 135.

(٧٢) Ibid., p. 130.

(٧٣) Ibid., p. 122.

(٧٤) Ettedgui, p., Production design & art direction screencraft, A Roto-vision Book, London, 1999, pp. 121 ff.

(٧٥) Ibid., pp. 174 f.

(٧٦) Barsacq, L., op. cit., 1976, pp. 188 f.

(٧٧) مجدي عبد الرحمن، فينمنولوجية الفيلم الروائي التاريخي المصري، في هاشم النحاس (تحرير)، السينما المصرية. التأصيل والانتشار ١٩٣٥- ١٩٥٢ (حلقة بحثية)، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٩، ص ص ٣٦٩- ٤٥٣، ص ٤٣٤ وما بعدها.

(٧٨) مجدي عبد الرحمن، فيلم ليلى البدوية، في كتالوج المهرجان القومي الثاني للسينما المصرية، صندوق التنمية الثقافية، القاهرة، ١٩٩٦، ص ص ١٧- ٦٣، ص٣٣.

(٧٩) مجدي عبد الرحمن، فيلم لاشين، كتالوج المهرجان القومي الرابع للأفلام الروائية، صندوق التنمية الثقافية، القاهرة، ١٩٩٤، ص ص ٢١- ٣٨، ص٣٤.

(٨٠) نفس المرجع، ص٣٥.

(٨١) Ibrahim, A. M. et al (ed.), principles of Architectural and design and Urban Planning during different Islamic Eras, Organization of Islamic capitals and cities, jeddah, 1992, pp. 470 f.

(٨٢) فريد شافعي، العمارة العربية في مصر الإسلامية. عصر الولاة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ص٢٥٨.

كمال الدين سامح، العمارة في صدر الإسلام، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت، ص ٧٧ وما بعدها.

(٨٣) يحيى وزيري، العمارة الإسلامية والبيئة، سلسلة عالم المعرفة، ٣٠٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يونيو ٢٠٠٤، ص٦٥ وما بعدها.

كمال الدين سامح، العمارة في صدر الإسلام، مرجع سابق، د.ت، شكل ٢٩، ٣٠.

(٨٤) فريد شافعي، مرجع سابق، ١٩٧٠، ص ٢٥٨، شكل ١٧٧.

(٨٥) نفس المرجع، ص ٤٠١ وما بعدها، ٤١٧ وما بعدها.

(٨٦) مجدي عبد الرحمن، صلاح مرعي، مرجع سابق، ٢٠٠١، ص ٢٤ وما بعدها.

(٨٧) نفس المرجع، ص٢٦.

(٨٨) محمد عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، سلسلة عالم المعرفة، ٢٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس ١٩٨٨، ص ١٧١ وما بعدها.

(٨٩) نهلة فخر مرسي ندا، دراسة لبعض آثار مدينة القاهرة من خلال أعمال الرحالة الأوروبيين خلال القرون السابع عشر حتى نهاية التاسع عشر، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٨، ص٣١٩ وما بعدها، ص٢٦٤ وما بعدها.

; Roberts, D., Egypt and Nubia, From drawings made on the spot by David Roberts, with historical descriptions by William Brockedon Lithographed by Louis Haghe, London, 3 vols, 1846-49, vol. I, PL.22

(٩٠) نيللي حنا، بيوت القاهرة في القرنين السابع عشر والثامن عشر. دراسة اجتماعية معمارية، ترجمة حليم طوسون، العربي للنشر، القاهرة، ١٩٩٣ ص ٥٧ وما بعدها.

(٩١) عبد الرحمن زكي، قلعة صلاح الدين وقلاع إسلامية معاصرة، الألف كتاب، ٢٨٨، وزارة التربية والتعليم، إدارة الثقافة العامة، القاهرة، ١٩٦٠، ص٤٤ وما بعدها.

(٩٢) سعاد محمد حسن حسنين، الحمامات في مصر الإسلامية، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٤، ص٢٢٥ وما بعدها، ص٢٦٩ وما بعدها.

(٩٣) Abou-seif, O., Le visionnaire, dans Marei, S. & Wassef, M. (ed.), Shadi Abdel Salam. Le Pharaon du Cinema Egyptien, Institut du Monde Arabe, Paris, 1996, pp. 53- 54, P.54.

(٩٤) قاسم عبده قاسم، القدس والحروب الصليبية، مجلة الهلال، القاهرة، فبراير ١٩٩٦، ص ص ٧٨-٧٩، ص٨٧.

(٩٥) قاسم عبده قاسم، ماهية الحروب الصليبية، سلسلة عالم المعرفة، ١٤٩، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو ١٩٩٠، ص ١٤٣ وما بعدها.

(٩٦) نفس المرجع، ص ١٤٤ وما بعدها.

(٩٧) كمال رمزي، ارتباط نشوء السينما العربية بحركة التحرر العربية، في كتاب عبد المنعم تليمة (إشراف)، الهوية القومية في السينما العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص ص ١٣-٨٧، ص ٤٩ وما بعدها.

وكذلك هاشم النحاس، الهوية القومية في السينما العربية. دراسة استطلاعية مستقبلية، في عبد المنعم تليمة (إشراف)، الهوية القومية في السينما العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص ص ١٧٩-٢٥٢، ص ١٩٤ وما بعدها.

(٩٨) مصطفى عبد الله شيحة، الآثار الإسلامية في مصر من الفتح العربي حتى نهاية العصر الأيوبي، ٢٠- ٦٤٨ هـ/٦٤١-١٢٥٠م، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٧٣ وما بعدها.

(٩٩) جورج أنس، عالمية الفيلم المصري بين شادي وشاهين، مجلة القاهرة، العددان ١٦٩- ١٧٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، وديسمبر- يناير ١٩٩٧، ص ص ٢٢٩- ٢٣٤، ص٢٣١.

(١٠٠) Issa, M., L'oeuvre de youssef chahine dans La periode Nasserienne et post Nasserimme, Maitrise de cinema et d' Audiovisuel (DERCAV) Universite Paris III, Sorbonne Nouvelle, Paris, Annee 1996, p. 22.

(١٠١) حبيب جاماتي، الفن والسياسة والتاريخ في فلم الناصر صلاح الدين، في مذكور ثابت (تحرير)، موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧- ٢٠٠٠، جزءان، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦، الجزء الأول، ص ص ٢٤٧- ٢٥١، ص ٢٤٨ وما بعدها.

(١٠٢) نفس المرجع، ص٢٥٠.

(١٠٣) مرفت عثمان حسن، التحصينات الحربية وأدوات القتال في العصر الأيوبي في مصر والشام. دراسة حضارية أثرية، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١٧٥ وما بعدها.

(١٠٤) فتحي محمد مصيلحي، تطور العاصمة المصرية والقاهرة الكبرى (تجربة التعمير المصرية من ٤٠٠٠ ق.م إلى ٢٠٠٠م)، دار المدينة المنورة، القاهرة، ١٩٨٨، ص١١١، وما بعدها.

(١٠٥) أحمد فكري، مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الثاني، العصر الأيوبي، دار المعارف، ط٢، ٢٠٠٨، ص٢٧ وما بعدها.

(١٠٦) مرفت عثمان حسن، مرجع سابق، ٢٠٠٢، ص١٠٠ وما بعدها.

(١٠٧) نفس المرجع، ص ٤٠ وما بعدها.

(١٠٨) نفس المرجع، ص ١٩٥ وما بعدها، ٢٠٧ وما بعدها.

(١٠٩) نفس المرجع، ص ٢٣٢ وما بعدها.

(١١٠) نفس المرجع، ص ٢٢٤ وما بعدها.

(١١١) مجدي عبد الرحمن، صلاح مرعي، مرجع سابق، ٢٠٠١، ص٣١.

(١١٢) Atiya, A.S., The Coptic Encyclopedia, Macmillan Publishing company, New York, U.S.A., 1999, 8 vols, vol. I, pp. 200f.

(١١٣) لا توجد آثار باقية لقصور سلاطين المماليك في مصر عدا بقايا دور وقصور لبعض الأمراء مثل قصر بشتاك وقصر الأمير يشبك وقصر الأمير طاز وقصر الأمير خاير بك.

كمال الدين سامح، العمارة الإسلامية في مصر، الألف كتاب، ٢٥٣، إدارة الثقافة العامة. وزارة التربية والتعليم، الإقليم الجنوبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د. ت. ص١٥١.

؛ المقريزي، تقي الدين أبي العباس أحمد بن علي، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، جزءان، د.ت، جزء ٢، ص٢ وما بعدها.

; Hillenbrand, R., Islamic Architecture form, function and meaning, Edinburgh university press, Great Britain, 1994, p.379.

(١١٤) محمد سيف النصر أبو الفتوح، مداخل العمائر الملوكية بالقاهرة الدينية والمدنية من سنة ١٢٥٠م إلى ١٣٨٢م، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٥، ص٣٢ وما بعدها.

(١١٥) مجدي عبد الرحمن، صلاح مرعي، مرجع سابق، ٢٠٠١، ص٣١ وما بعدها.

(١١٦) دللي، ولفرد جـوزف، العمارة العـربية بمصر في شـرح المميزات البنائية الرئيسية للطراز العربي، الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠، لوحات أرقام ٢، ٤.

(١١٧) نللي حنا، بيوت القاهرة، مرجع سابق، ١٩٩٣، ص ٥٧ وما بعدها؛ كمال الدين سامح، العمارة الإسلامية في مصر، مرجع سابق، د.ت، ص١٥٣ وما بعدها.

(١١٨) دللي، ولفرد جوزف، مرجع سابق، ٢٠٠٠، لوحة ٦٤.

(١١٩) Description de 'Egypte, publiee par les orders de Napoleon Bonaparte, Taschem GMbtt, Koln, 2007, La maison d'osman Bey, Le palais du Qasim Bey, vol. I, Pl. 50, 51.

غزوان مـصطفى ياغي، منازل القـاهرة ومـقاعدها في العـصرين المملوكي والعـثـماني، دراسة أثرية حضارية، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٤، ص ١٢٨ وما بعدها، ١٩٩ وما بعدها.

رفعت موسى محمد ماجور، العمائر السكنية الباقية بمدينة الأقهرة في العصر العثماني– دراسة أثرية معمارية مقارنة، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥، ص٧١ وما بعدها.

(١٢٠) هبة الله محمد فتحي حسن، الأربع والمنازل الشعبية في القاهرة في العصرين المملوكي والعثماني، رسالة دكتـوراه غير منشورة، قسم الآثـار الإسلامية، كلية الآثـار، جـامعة القاهرة، ١٩٩٦، ص٣٧ وما بعدها، ١٢٠ وما بعدها.

; Siliotti, A., The discovery of Ancient Egypt, The American University in Cairo Press, Egypt, 1998, pp. 324f.

(١٢١) عبد المنصف سالم نجم، الطرز المعمارية والفنية لبعض مساكن الأمراء والباشوات في مدينة القاهرة في القرن التاسع عشر، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٤٥٣ وما بعدها.

(١٢٢) Johnston, S., Egyptian palaces and villas 1808-1960, The American University in Cairo Press, 2006, pp. 115 ff.

عبد المنصف سالم نجم، قصور الأمراء والباشوات، مرجع سابق، ٢٠٠٢، جـ١، ص١١٧ وما بعدها.

عبد المنصف سالم حسن نجم، الطرز المعمارية والفنية، مرجع سابق، ٢٠٠٠، ص٣٤٥.

(١٢٣) Leni, P., Architecture in Film, in Nenmann, D. (ed.), film Architecture: Set designs from Metropolis to Blade Runner, Preotel, New york, 1996, pp. 188f.

(١٢٤) مجدي عبد الرحمن، صلاح مرعي، مرجع سابق، ٢٠٠١، ص٥٨.

(١٢٥) سعد عبد الرحمن، روعة المرئيات في المومياء، مجلة القاهرة، عدد ١٤٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ديسمبر ١٩٩٤، ص ص ١٣٨– ١٥١، ص١٥٠.

(١٢٦) Corrigan, T. & white, p. The film Experience. An Introduction, Bedford/st. Martin's, U.S.A., 2004, p.52.

(١٢٧) بـارنـو، أريك، الاتصال بالجماهير، مكتبة الفنـون الدراميـة، ١٥، مكتبـة مصر، ١٩٨٠، ص١٣٠ وما بعـدها.

(١٢٨) Ramzi, K., Le realisme, dans Wassef, M. (ed.), Egypte 100 ans de cinema, Institut du Monde Arabe, Paris, 1995, pp. 144-159, pp.147f.

(١٢٩) محسن ويفي، سينما توفيق صالح، إصدار المهرجان القومي الخامس للسينما المصرية، صندوق التنمية الثقافية، القاهرة، ١٩٩٩، ص٤٣ وما بعدها؛ نهاد بهجت، الوظيفة الدرامية لديكور السينما، في كتاب أحمد رأفت بهجت (إعداد وتقديم)، مصر مائة سنة سينما، مهرجان القاهرة السينمائي الدولي العشرون، ١٩٩٦، ص ص ٢٦٨-٢٨٣، ص ٢٧٦.

(١٣٠) وليد الخشاب، السوق السوداء وليس العزيمة هو أول فيلم واقعي مصري، مجلة الفن السابع، القاهرة، مايو ١٩٩٧، ص ص ٣٨- ٣٩، ص ٣٨.

(١٣١) سعد الدين توفيق، فنان الشعب صلاح أبو سيف، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت، ص ٨٤، ٩٥.

(١٣٢) علي أبو شادي، أبيض وأسـود، مطبـوعات مهرجان القـاهرة السينمائي الدولي، ٧، ١٩٩٤، ص٨٢ وما بعـدها.

(١٣٣) هاشم النحاس، بداية ونهاية ودور نجيب محفوظ في السينما المصرية، مجلة الفنون، الاتحاد العام للنقابات الموسيقية والتمثيلية والسينمائية، السنـة الخامسة، العـدد العشـرون، مايو - يونيو ١٩٨٤، ص ص ٣٤- ٣٦، ص ٣٦.

نهاد بهجت، مرجع سابق، ١٩٩٦، ص٢٧٧ وما بعدها.

(١٣٤) مجدي عبد الرحمن، صلاح مرعي، مرجع سابق، ٢٠٠١، ص٢٨.

(١٣٥) كامل يوسف، بين القصرين، في مدكور ثابت (تحرير)، موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧-٢٠٠٠، جزءان، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ص ٢٨١- ٢٨٢، ص ٢٨١ وما بعدها.

(١٣٦) فتحي مصيلحي، مرجع سابق، ١٩٨٨، ص ١٠٢ وما بعدها.

(١٣٧) نللي حنا، تجار القاهرة في العصر العثماني. سيرة أبي طاقية شاهبندر التجار، ترجمة رؤوف عباس، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ١٧٢ وما بعدها، ١٩٣ وما بعدها.

(١٣٨) العربي أحمد رجب علي، شارع محمد علي بمدينة القاهرة. دراسـة أثرية حضارية، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦، ص١٨٨ وما بعدها.

نهلة فخر مرسي ندا، مرجع سابق، ١٩٩٨، ص٢٢١ وما بعدها، ٢٢٩ وما بعدها، ٣٧٤ وما بعدها.

(١٣٩) قدري حفني، رؤية اجتماعية نفسية للسينما المصرية قبل ١٩٥٢، في هاشم النحاس (إشراف وتحرير)، السينما المصرية التأصيل والانتشار ١٩٣٥- ١٩٥٢ (حلقة بحثية) المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩ ص ص ٩١- ١١٥، ص ٩٦.

(١٤٠) Levy, J., L'age d'or de La comedie musicale, dams wassef, M. (ed.), Egypte 100 ans de cinema, Institut du Monde Arabe, Paris, 1995, pp. 160- 165, p.164.

(١٤١) مجدي عبد الرحمن، صلاح مرعي، مرجع سابق، ٢٠٠١، ص٢٢.

(١٤٢) Albrecht, D., op. cit., 1986, p. 74.

(١٤٣) سامي السلاموني، القاهرة ٣٠ نبوءة علي طه تحققت، في أحمد يوسف (إعداد)، صلاح أبو سيف... والنقاد، أبوللو للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٢، ص ص ٢١٣- ٢٢٥، ص ٢١٧ وما بعدها.

(١٤٤) Shafik, V., Arab cinema. History and cuttural Identity, The American University in Cairo Press, Cairo, 1998, P.134.

(١٤٥) Shafik, V., Arab cinema, op. cit., 1998, p.138.

(١٤٦) Shafik, V., popular Egyptian cinema. Gender, class and Nation, The American University in Cairo Press, Cairo, 2007, p.110.

(١٤٧) سمير فريد، القضية عام ٦٨، في أحمد يوسف (إعداد)، صلاح أبو سيف.. والنقاد، أبوللو للتوزيع والنشر، القاهرة، ١٩٩٢، ص ص ٢٤٧- ٢٤٩، ص ٢٤٧ وما بعدها.

; Said, S., Politique et cinema, dans wassef, M. (ed.), Egypte 100 ans de cinema, Institut du Monde Arabe, Paris, 1995, pp. 190-213, p.209.

(١٤٨) سامي السلاموني، الناس اللي جوه وأزمة السينما الجديدة، في يعقوب وهبي (إعداد)، الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامي السلاموني، الجزء الأول ١٩٦٩- ١٩٧٥، آفاق السينما، ١٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يوليو ٢٠٠١، ص ص ٤٢- ٤٦، ص ٤٤ وما بعدها.

(١٤٩) مجدي عبد الرحمن، صلاح مرعي، مرجع سابق، ٢٠٠١، ص٤٠ وما بعدها.

(١٥٠) Barsacq, L., op. cit., 1976, p.9.

(١٥١) محمود علي (إعداد وتحقيق)، مذكرات محمد كريم في تاريخ السينما المصرية، ملفات السينما، ١٧، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ١٣٦ وما بعدها.

(١٥٢) محمد عبد الفتاح، سينما نيازي مصطفى، آفاق السينما، ٤٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يناير ٢٠٠٥، ص٨٧.

(١٥٣) أمجد حسن منصور، الفلاحون في السينما المصرية، المكتبة الثقافية، ٤٧١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص١٧ وما بعدها.

(١٥٤) مجدي عبد الرحمن، صلاح مرعي، مرجع سابق، ص٢٦.

(١٥٥) Shafik, V., popular Egyptian cinema, op., cit., 2007, pp. 260 f.

؛ مجدي عبد الرحمن، صلاح مرعي، مرجع سابق، ص٢٧.

(١٥٦) محسن ويفي، مرجع سابق، ١٩٩٩، ص٧١ وما بعدها.

(١٥٧) سامي السلاموني، سينما حسين كمال والبحث عن أسلوب، في يعقوب وهبي (إعداد)، الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامي السلاموني، الجزء الأول ١٩٦٩- ١٩٧٥، آفاق السينما، ١٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يوليو ٢٠٠١، ص ص ٣٧- ٤١، ص٣٩.

; Shafik, V., popular Egyptian cinema, op. cit., 2007, p. 109.

(١٥٨) مجدي عبد الرحمن، صلاح مرعي، مرجع سابق، ٢٠٠١، ص٢٩.

Shafik, V. Arab cinema, op. cit., 1998, pp. 133f. (١٥٩)

(١٦٠) سامي السلاموني، يوميات نائب في الأرياف بين السينما والنوايا الطيبة، في يعقوب وهبي (إعداد)، الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامي السلاموني، الجزء الأول ١٩٦٩– ١٩٧٥، آفاق السينما، ١٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يوليو ٢٠٠١، ص ص ٣٢– ٣٦، ص ٣٥.

(١٦١) مجدي عبد الرحمن، صلاح مرعي، مرجع سابق، ٢٠٠١، ص ٣٦؛ سيد سعيد، مرجع سابق، ٢٠٠٤، ص ١٣٢ وما بعدها.

Shafik, V., Arab cinema, op. cit, 1998, pp. 134 ff. (١٦٢)

(١٦٣) سامي السلاموني، الأرض يوسف شاهين ١٩٦٩، في يعقوب وهبي (إعداد)، الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامي السلاموني، الجزء الأول ١٩٦٩– ١٩٧٥، آفاق السينما، ١٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يوليو ٢٠٠١، ص ص ٦٨–٨٠، ص ٧٨ وما بعدها.

Barsacq, L. op. cit., 1976, pp. 41 ff. (١٦٤)

Ibid., pp. 15f (١٦٥)

Ibid., pp. 102 ff. (١٦٦)

Grigor, M., space in time. Filming Architecture, in Toy, M. (ed.), Architecture and film, Architectural design profile, No 112, 1949, pp. 17-21, p. 17. (١٦٧)

; Penz, F., cinema and Architecture, in Toy, M. (ed.) Architecture and film, Architectural design profile, No 112, 1949, pp./ 38- 41, p.4. (١٦٨)

Vidler, A., The explosion of space: Architecture and the filmic imaginary, in Neumann, D. (ed.), film Architecture. Set Designs From Metropolis to Blade Runner. Prestol, Munich, 1996, pp. 13-25, p.13. (١٦٩)

Vidler, A., op. cit., 1996, p. 14. (١٧٠)

Ibid, pp. 15f. (١٧١)

Albrecht, D., op. cit., 1986, pp. 153 ff. (١٧٢)

Neumann, D. (ed.), op. cit., 1996, pp. 74f. (١٧٣)

Ibid., pp. 94f. (١٧٤)

Grigor, M., op. cit., 1949, p.19. (١٧٥)

Barsacq, L., op. cit., 1976, p.40. (١٧٦)

Neumamm, D. (ed.) op. cit., 1996, pp. 50f.; Albrecht, D. op., 1986, pp. 38f. (١٧٧)

; Barsacq, L., op. cit., 1976, pp. 36f. (١٧٨)

Ibid., p. 31. (١٧٩)

(١٨٠) Ibid., pp. 116 f.

(١٨١) Bruzzi, s., Undressing cinema clothing and identity in the movies, Routledge, London, 1997, p. 49.

(١٨٢) Ettedgui, p. op. cit., 1999, pp. 85f.

(١٨٣) Ibid., pp. 97 ff.

(١٨٤) Ibid., pp. 63 ff.

(١٨٥) Barsacq, L., op. cit., 1976, pp. 138f.

(١٨٦) Ibid., pp. 140 f.

(١٨٧) Ibid., p. 124.

(١٨٨) Ibid., pp. 172 f.

(١٨٩) مارنر، تيرنيس، مرجع سابق، أبريل ١٩٨٣، ص٧٠، ٨٨ وما بعدها.

(١٩٠) محمود قاسم، السينما والفانتازيا في مصر، آفاق السينما، ٥٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٥٢ وما بعدها.

(١٩١) نفس المرجع، ص ١٢٣ وما بعدها.

(١٩٢) Shafik, V., popular Egyptian Cinema, op. cit., 2007, pp. 160f.

(١٩٣) محمود قاسم، مرجع سابق، ٢٠٠٧، ص ١٤٠ وما بعدها.

محمد عبد الفتاح، مرجع سابق، يناير ٢٠٠٥، ص ١٧٠ وما بعدها.

(١٩٤) مها فاروق عبد الرحمن، أزياء الاستعراض في السينما المصرية، آفاق السينما، ٢٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر ٢٠٠٣، ص ١٥٠ وما بعدها.

(١٩٥) نفس المرجع، ص ١٦٤.

(١٩٦) نفس المرجع، ص١٥٢ وما بعدها.

(١٩٧) علي أبو شادي، خمسون فيلمًا من كلاسيكيات السينما المصرية، الجزء الثاني، مطبوعات القاهرة، ١٥ يونيو ٢٠١٠، ص ٥ وما بعدها.

(١٩٨) مجدي عبد الرحمن، صلاح مرعي، مرجع سابق، ٢٠٠١، ص٥٢ وما بعدها.

(١٩٩) سيد سعيد، مرجع سابق، ٢٠٠٤، ص ١٥٥.

(٢٠٠) محمد كامل القليوبي، مرجع سابق، ٢٠٠٩، ص٧٠.

(٢٠١) مجدي عبد الرحمن، صلاح مرعي، مرجع سابق، ٢٠٠١، ص١٩.

(٢٠٢) سعد نديم، جميلة الجزائرية نصر للفيلم العربي، في مدكور ثابت (تحرير) موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧- ٢٠٠٠، الجزء الأول، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ص ١٣١- ١٣٢، ص ١٣١ وما بعدها.

Lomas, C., I know nothing about fashion. There is no point in interviewing me (٢٠١)
"the use and value of oral history to the fashion cultures theories Exploitations
and Analysis, Routledge, London, 2000, PP. 363 - 370, P. 364.

Rouse, E., Understanding Fashion, Blackwell science ltd., Oxford, 1989, P. 68. (٢٠٢)

Hart, A. & North, s., Historical Fashion in detail, The 17th and 18th centuries V (٢٠٣)
& A publications, London, 2000, PP. 112ff.

Lehnert, G., A history of fashion in 20th Century, konemann, Germany, 2000, (٢٠٤)
P. 30.

Huaixiang, T., Character costume figure drawing. Step by step Drawing (٢٠٥)
methods for theatre costume Designers, Elsevier Focal press, 2004, P. 242.

Ibid., PP. 227 f. (٢٠٦)

(٢٠٧) فردوني، ماري، الموضات والأزياء في الأفلام، ترجمة طه فوزي المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة
والطباعة والنشر، د. ت، ص ٢٨ وما بعدها.

(٢٠٨) نفس المرجع، ص٧٤.

Rouse, E, Op. Cit., 1989, PP. 18 f. (٢٠٩)

Huaixiang, T., Op.cit., 2004, PP. 63 f. (٢١٠)

Ibid., PP. 83 ff. (٢١١)

Ibid., pp. 136 ff. (٢١٢)

Ibid., p. 134. (٢١٣)

Ibid., p. 131. (٢١٤)

Ibid., p. 127. (٢١٥)

Ibid., p. 133. (٢١٦)

Ibid., pp. 119f. (٢١٧)

Ibid., pp. 101f. (٢١٨)

McRobiie, a., Fashion as a culture Industry, in Bruzzi, S. & Gibson, P. C. (ed.) (٢١٩)
Fashion culture. Theories Exploitations and Analysis, Routledge, London,
2000, PP. 253 - 263. P. 258.

Butterick's 1892 Metropolitan Fashions, The Butterick publishing co., Dover (٢٢٠)
publication, Inc., New York, 1994, PP. 35, 46, 110f.

Gaines, J. M., on wearing the film Madam satan (1930), In Bruzzi, S. & (٢٢١)
Gisbon, P. C. (ed.), Fashion cultures Theories. Explosition and Anlaysis,
Routledge, London, 2000, PP. 159 - 177, PP. 162f.

(٢٢٢) فردوني، ماريو، مرجع سابق، د. ت، ص٦٧.

(٢٢٣) Huaixiang, T. Op.cit., 2004, PP. 50 f.

(٢٢٤) Barsacq, L., Op.cit., 1976, P. 128.

(٢٢٥) فردوني، ماريو، مرجع سابق، د. ت، ص١٣.

(٢٢٦) نفس المرجع، ص١٠١.

(٢٢٧) Huaixiang, T., Op.cit., 2004, P. 57.

(٢٢٨) Jackson, S., Costumes for the stage. A complete handbook for every kind of play, the Herbert press, 1978, PP. 92f.

(٢٢٩) رانيا عمر علي هنداوي، الموضوعات التصويرية ذات العناصر الحيوانية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية، دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار جامعة القاهرة، ٢٠٠٩، ص ٦٦ وما بعدها، ٧١ وما بعدها، ١١٦ وما بعدها، -

؛ ريهام سعيد السيد إسماعيل بكر، الهالة في التصوير الإسلامي، دراسة أثرية فنية مقارنة، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٩، ص ٢٦ وما بعدها، ٤٥ وما بعدها.

(٢٣٠) أحمد محمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية في مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية، دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٠، ص ٧٤ وما بعدها.

(٢٣١) السيد طه السيد أبو سديرة، الحرف والصناعات في مصر الإسلامية منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر الفاطمي ٢٠ – ٥٦٧هـ / ٦٤١ – ١١٧١م، الألف كتاب الثاني، ٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ص٤٧.

(٢٣٢) أحمد محمد توفيق الزيات، مرجع سابق، ١٩٨٠، ص ٨٧ وما بعدها.

(٢٣٣) صوفي توفيق إبراهيم، زخارف المنسوجات القبطية وإلى أي مدى يمكن تطويرها لتلائم العصر الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الملابس والمنسوجات، المعهد العالي للاقتصاد المنزلي، القاهرة، ١٩٧٥، ص١٤٣ وما بعدها.

(٢٣٤) نفس المرجع، ص ١٣٨ وما بعدها.

(٢٣٥) نفس المرجع، ص ١٢٩ وما بعدها.

(٢٣٦) نفس المرجع، ص ٢٧ وما بعدها.

(٢٣٧) خيرية محمد سالم، أساليب التنفيذ الزخرفي في صناعة النسيج في العصر المملوكي، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الملابس والمنسوجات، المعهد العالي للاقتصاد المنزلي، القاهرة، ١٩٧٤، ص٣٤ وما بعدها.

(٢٣٨) Clayton, P. A., The Rediscovery of Ancient Egypt. Artists and Travelers in the 19th century, Thames and Hudson, London, 1990, PP. 19ff.

(٢٣٩) Siliotti, A., Op.cit., 1998, PP. 14f.

(٢٤٠) Clayton, P. A., Op.cit., 1990, PP. 14f.

(٢٤١) Siliotti, A., Op.cit., 1998, PP. 268f.

(٢٤٢) Ibid., PP. 61f.

(٢٤٣) Ibid., pp. 61f.

(٢٤٤) Ibid., PP. 254 f.

(٢٤٥) Scarce, J., Women's costume of the Near and Middle East, Routledge Curzon, London, 2003, PP. 126f.

(٢٤٦) Perez, N. N., Focus East. Early photography in the Near East 1839-1885, Harry N. Abrams Inc., Publishers, New York, 1988, P. 39.

(٢٤٧) Ibid., PP. 222f.

(٢٤٨) سمير السيد شاهين، دور شادي عبد السلام كمصمم ديكور وملابس في السينما المصرية، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الديكور، شعبة الفنون التعبيرية، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، ١٩٩٦، ص ٤٨ أو ما بعدها.

(٢٤٩) Schmidt, C. (text) Costumes, L'Aventurine, Paris, 2003, pp. 32f.

; Braun and Schneider, Historic costume in pictures, Dover publications Inc. New York, 1975, pls. 13, 14.

; Walkup, F. P., Dressing the past, peter owen limited , London, 1951, pp. 93f.

Houston, M. G. Medieval costume in England France. The 13th, 14th and 15th centuries, Adam & charles Black, London, 1950, pp. 54f.

The pepin press, Visual Encylopedia costume, Ansterdarm, 2001, pp. 81f.

; Peacok, J., Costume 1066 - 1990s, British library cataloguing in publication Data, Thames and Hudson, London, 1994, Richard I/ 189-99.

; Jackson, S., Op.cit., 1978, pp. 29f.

إبراهيم ماضي، زي أمراء المماليك في مصر والشام، تاريخ المصريين، ٢٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ٨٦، ١١٦.

رجب عبد الجواد إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس عند العرب، دار الحرية، بغداد، ١٩٧١، ص٣٥٢.

(٢٥٠) حسين عبد الرحيم عليوة، السلاح المعدني، للمحارب المصري في عصر المماليك، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٤، ص ٥٨٨.

؛ مرفت عثمان حسن، مرجع سابق، ٢٠٠٢، ص ٢٣٥ وما بعدها.

(٢٥١) ماير، ل. أ، الملابس المملوكية، ترجمة صالح الشيتي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص٢٩.

(٢٥٢) إبراهيم ماضي، مرجع سابق، ٢٠٠٩، ص ٨٥ حاشية ١٢.

(٢٥٣) Gibson, P. C., film costume in Hill, J. & Gibson, P. C (ed.) the oxford Guide to film studies, oxford university press, 1998, PP. 36-42, P. 38.

(٢٥٤) Bradfield, N., costume in detail. Women's dress 1730-1930, George G. Harrap & Co. ltd, London, 1968, PP. 351f.

; walk up, F. P. op.cit., 1959, pp. 334f.

Mckelvey, K. & Munslow, J., Illustrating fashion, Black - well science ltd., united kingdom, 1999, pp. 4f.

; Schmidt C., Op.cit., 2003, pp. 348 f.

(٢٥٥) ميرتسالونا، م. ن، تاريخ الأزياء، ترجمة أنا عكاش، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ٢٠٠٨، ص ٤٦٤ وما بعدها.

Peacork, J., Fashion sinc 1900. The complete sourcebook, Thames and Hudson, London, 2007, pp. 45f.

; Blackman, C., 100 years of fashion illustration Laurence king publishing, London, 2007, P. 40.

; Jackson, S., Op.cit., 1979, pp. 72 f.

(٢٥٦) vertes, M., Art and Fashion, The studio publication Inc., New York, 1944, P. 82.

(٢٥٧) Rouse, E., Óp.cit, 1989, P. 161.

(٢٥٨) Nunn, J., Fashion in costume, 200 - 2000, 2nd ed, Herbert press, U.S.A., 2000, pp. 169 f.

(٢٥٩) Lehnert, G., Op.cit., 2000, P. 23.

(٢٦٠) Rouse, E., Op.cit., 1989, PP. 171f.

(٢٦١) Steele, V., Fifty years of fashion. New look to Now, yale university press, New Haven and London, 2000, PP. 5f.

(٢٦٢) Blackman, C., Op.cit., 2007, P. 138.

(٢٦٣) Rouse, E., Op.cit., 1989, pp. 204f.

(٢٦٤) Steele, V., Op.cit, 2000, PP. 171f.

(٢٦٥) Mckelvey, . & Munsow, J. op.cit., 1999, PP. 14f.

Abrams, B., The Technique of fashion layout, Harper & Brother publishers, New York, n. d., pp. 90f. (٢٦٦)

; Blackman, c., op.cit., 2007, pp. 194f.

; Peacock, J., Fashion since 1900, Op.cit., 2007, pp. 133 ff.

Rouse, E., Op.cit., 1989, pp. 198f. (٢٦٧)

Mckelvey, K. Munslow, J. Op.cit., 1999, pp. 16f. (٢٦٨)

Steel, V., op.cit., 2000, pp. 49f. (٢٦٩)

Peacock, J., Fashion since 1900, op.cit., 2007, p. 161. (٢٧٠)

ملحق الصور



صورة رقم (١)

شمشون الجبار - بوليزويس ١٩٤٨



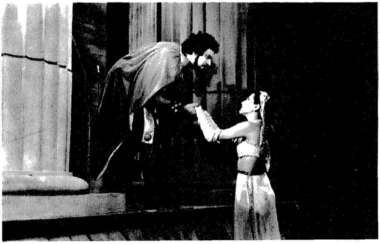
صورة رقم (٢)

شمشون الجبار - بوليزويس ١٩٤٨



صورة رقم (٣)

شمشون الجبار – بوليزويس ١٩٤٨



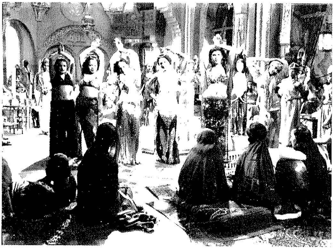
صورة رقم (٤)

شمشون الجبار – بوليزويس ١٩٤٨



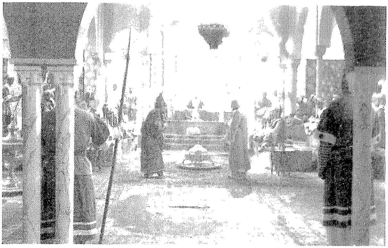
صورة رقم (٥)

لاشين - شارفنبرج ١٩٣٨



صورة رقم (٦)

لاشين - شارفنبرج ١٩٣٨



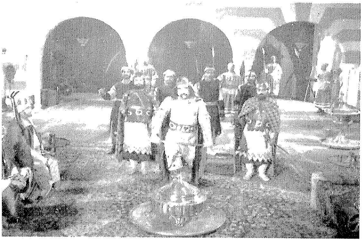
صورة رقم (٧)

مسمار جحا - بوليزويس ١٩٥٢



صورة رقم (٨)

مسمار جحا - بوليزويس ١٩٥٢



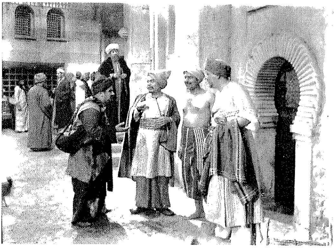
صورة رقم (٩)

مسمار جحا - بوليزويس ١٩٥٢



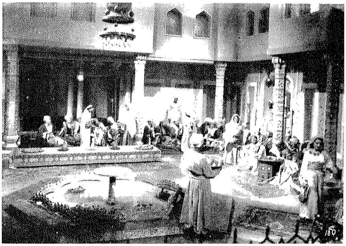
صورة رقم (١٠)

وداد - ولي الدين سامح ١٩٣٦



صورة رقم (١١)

وداد – ولي الدين سامح ١٩٣٦



صورة رقم (١٢)

وداد – ولي الدين سامح ١٩٣٦



صورة رقم (١٣)

أمير الانتقام- بوليزويس ١٩٥٠



صورة رقم (١٤)

أمير الانتقام- بوليزويس ١٩٥٠



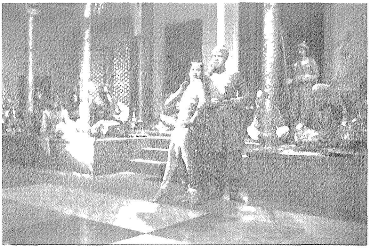
صورة رقم (١٥)

أمير الانتقام- بوليزويس ١٩٥٠



صورة رقم (١٦)

أمير الانتقام- بوليزويس ١٩٥٠



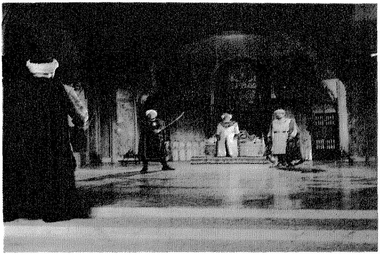
صورة رقم (١٧)

أمير الانتقام- بوليزويس ١٩٥٠



صورة رقم (١٨)

أمير الدهاء – شادي عبد السلام ١٩٦٤



صورة رقم (١٩)

أمير الدهاء - شادي عبد السلام ١٩٦٤



صورة رقم (٢٠)
أمير الدهاء - شادي عبد السلام ١٩٦٤



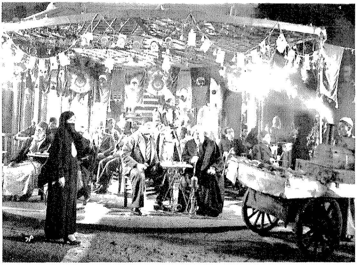
صورة رقم (٢١)

أمير الدهاء – شادي عبد السلام ١٩٦٤



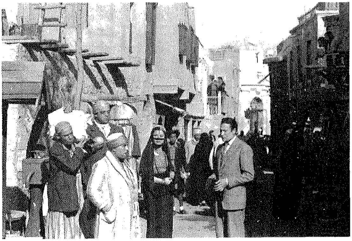
صورة رقم (٢٢)

العزيمة – ولي الدين سامح ١٩٣٩



صورة رقم (٢٣)

العزيمة – ولي الدين سامح ١٩٣٩



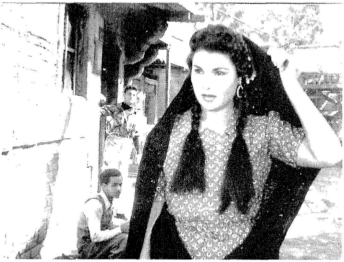
صورة رقم (٢٤)

السوق السوداء – بوليزويس ١٩٤٥



صورة رقم (٢٥)

السوق السوداء - بوليزويس ١٩٤٥



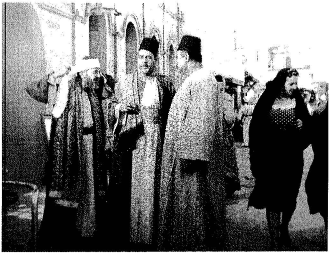
صورة رقم (٢٦)

درب المهابيل - ماهر عبد النور ١٩٥٥



صورة رقم (٢٧)

درب المهابيل - ماهر عبد النور ١٩٥٥



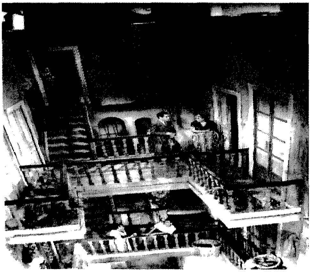
صورة رقم (٢٨)

بين القصرين- شادي عبد السلام ١٩٦٤



صورة رقم (٢٩)

النائب العام – أحمد صدقي ١٩٦٤



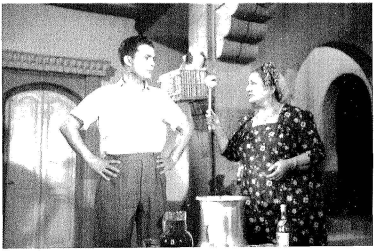
صورة رقم (٣٠)

بلبل أفندي



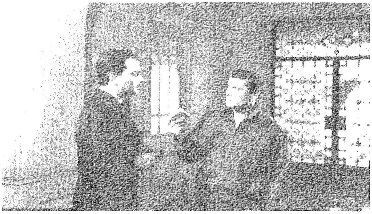
صورة رقم (٣١)

رد قلبي - بوليزويس ١٩٥٧



صورة رقم (٣٢)

رد قلبي - بوليزويس ١٩٥٧



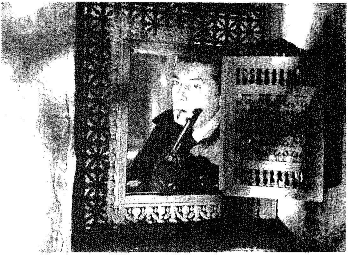
صورة رقم (٣٣)

اللص والكلاب - ماهر عبد النور ١٩٦٢



صورة رقم (٣٤)

اللص والكلاب - ماهر عبد النور ١٩٦٢



صورة رقم (٣٥)

اللص والكلاب – ماهر عبد النور ١٩٦٢



صورة رقم (٣٦)

دعاء الكروان – ماهر عبد النور ١٩٥٩



صورة رقم (٣٧)

دعاء الكروان – ماهر عبد النور ١٩٥٩



صورة رقم (٣٨)

شيء من الخوف- حامي عزب ١٩٦٩



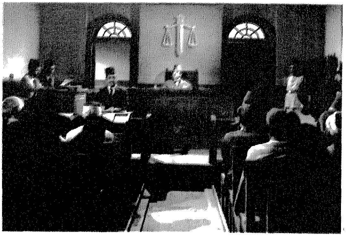
صورة رقم (٣٩)

جفت الأمطار – صلاح مرعي ١٩٦٧



صورة رقم (٤٠)

يوميات نائب في الأرياف – أنسي أبو سيف ١٩٦٩



صورة رقم (٤١)

يوميات نائب في الأرياف - أنسي أبو سيف ١٩٦٩



صورة رقم (٤٢)

يوميات نائب في الأرياف - أنسي أبو سيف ١٩٦٩



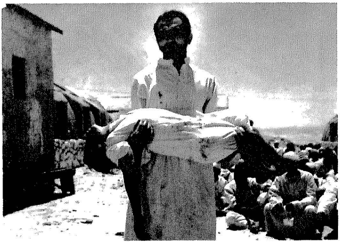
صورة رقم (٤٣)

الأرض - صلاح جبر ١٩٧٠



صورة رقم (٤٤)

المتمردون - صلاح مرعي ١٩٦٨



صورة رقم (٤٥)

المتمردون – صلاح مرعي ١٩٦٨



صورة رقم (٤٦)

المتمردون – صلاح مرعي ١٩٦٨



صورة رقم (٤٧)

صراع في الميناء - ماهر عبد النور ١٩٥٦



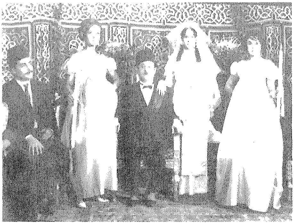
صورة رقم (٤٨)

صراع في الميناء - ماهر عبد النور ١٩٥٦



صورة رقم (٤٩)

تصميمات ملابس العصور الوسطى



صورة رقم(٥٠)

بين القصرين – شادي عبد السلام ١٩٦٤



صورة رقم (٥١)

دعاء الكروان – ماهر عبد النور ١٩٥٩



صورة رقم (٥٢)

رد قلبي – بوليزوبيس ١٩٥٧



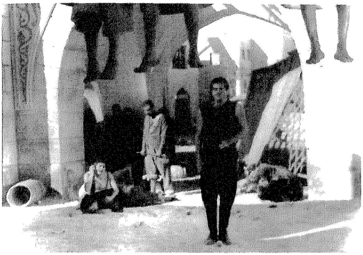
صورة رقم (٥٣)

الباب المفتوح - عبد المنعم شكري ١٩٦٣



صورة رقم (٥٤)

النظارة السوداء



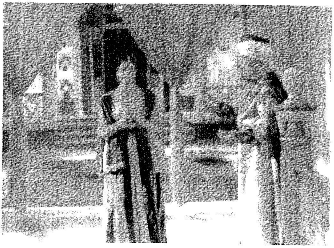
صورة ملونة رقم (١)

المماليك- ماهر عبد النور ١٩٦٥



صورة ملونة رقم (٢)

المماليك - ماهر عبد النور ١٩٦٥



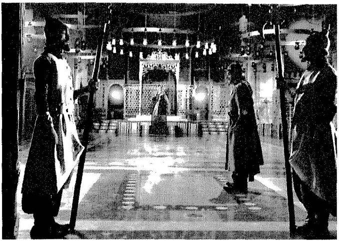
صورة ملونة رقم (٣)

المماليك- ماهر عبد النور ١٩٦٥



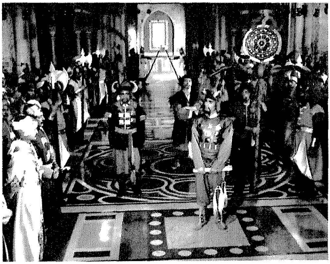
صورة ملونة رقم (٤)

الناصر صلاح الدين – ولي الدين سامح وشادي عبد السلام ١٩٦٣



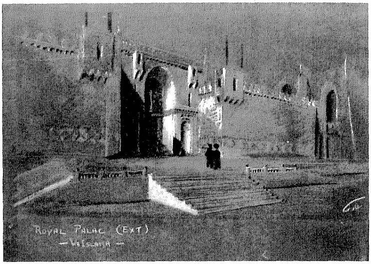
صورة ملونة رقم (٥)

الناصر صلاح الدين – ولي الدين سامح وشادي عبد السلام ١٩٦٣



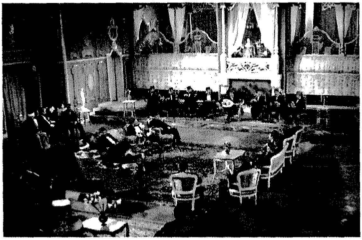
صورة ملونة رقم (٦)

واسلاماه – شادي عبد السلام ١٩٦١



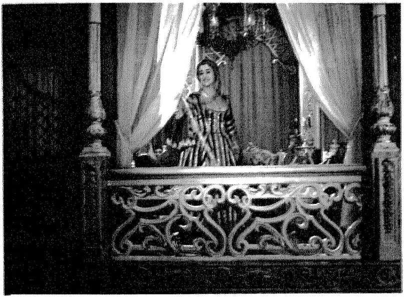
صورة ملونة رقم (٧)

وا إسلاماه - شادي عبد السلام ١٩٦١



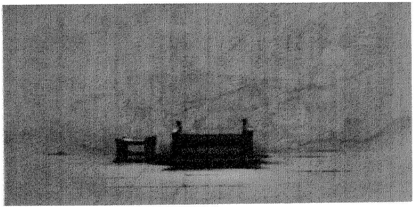
صورة ملونة رقم (٨)

ألمظ وعبده الحامولي - شادي عبد السلام ١٩٦٢



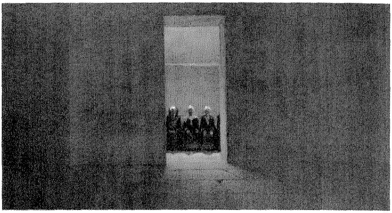
صورة ملونة رقم (٩)

ألمظ وعبدة الحامولي- شادي عبد السلام ١٩٦٢



صورة ملونة رقم (١٠)

المومياء – صلاح مرعي ١٩٧٥



صورة ملونة رقم (١١)

المومياء - صلاح مرعي ١٩٧٥



صورة ملونة رقم (١٢)

خالد بن الوليد- صالح الشيتي ١٩٨٥



صورة ملونة رقم(١٣)

رابعة العدوية – شادي عبد السلام ١٩٦١



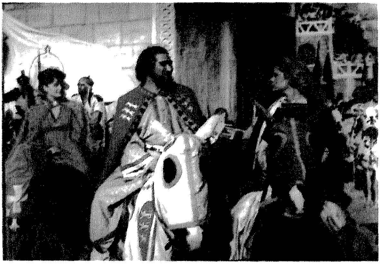
صورة رقم (١٤)

رابعة العدوية – شادي عبد السلام ١٩٦١



صورة ملونة رقم (١٥)

الناصر صلاح الدين – ولي الدين سامح وشادي عبد السلام ١٩٦٣



صورة ملونة رقم (١٦)

الناصر صلاح الدين – ولي الدين سامح وشادي عبد السلام ١٩٦٣



صورة ملونة رقم (١٧)

الناصر صلاح الدين - ولي الدين سامح وشادي عبد السلام ١٩٦٣



صورة ملونة رقم (١٨)

وإسلاماه - شادي عبد السلام ١٩٦١



صورة ملونة رقم (١٩)

واسلاماه – شادي عبد السلام ١٩٦١



صورة ملونة رقم (٢٠)

ألمظ وعبدة الحامولي - شادي عبد السلام ١٩٦٢



صورة ملونة (٢١)

الأيدي الناعمة - بوليزيوس ١٩٦٣

المشاركون في سطور

إبراهيم العريس

باحث في التاريخ السينمائي، وصحفي وناقد سينمائي ومترجم.

ولد في بيروت ودرس الإخراج السينمائي في روما، والسيناريو والنقد في لندن يرأس حاليًا القسم السينمائي في جريدة الحياة، من مؤلفاته رحلة في السينما العربية.

أحمد الحضري

أسس جمعية الفيلم بالقاهرة وأصبح أول رئيس لها ١٩٦٠.

الجائزة الأولى في النقد السينمائي ١٩٦٥.

عميد المعهد العالي للسينما بالقاهرة ١٩٦٧.

أسس المهرجان القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة ١٩٧٠.

رئيس المركز القومي للسينما ١٩٨٠.

رئيس مهرجان الإسكندرية السينمائي ١٩٨٨.

تم تكريمه في المهرجان القومي للسينما رائدًا للثقافة السينمائية ٢٠٠٠.

صدر له ٢١ كتابًا في السينما حتى الآن بين التأليف والترجمة.

أ.د/ أحمد عبد الحليم عطية

أستاذ الفلسفة الحديثة والقيم بكلية الآداب جامعة القاهرة، ورئيس تحرير أوراق فلسفية.

قدم سلسلتين فلسفيتين الأولى بعنوان أعلام الفكر المعاصر عن دار الفارابي والثانية لسلسلة المكتبة الفلسفية – دار التنوير بيروت.

أحمد عبد المعطي حجازي

شاعر وكاتب ورئيس تحرير مجلة إبداع. له العديد من الدواوين منها "مدينة بلا قلب"، "كائنات مملكة الليل"، "أشجار الأسمنت"، "مدين الآخرين"، "لم يبق إلا الاعتراف".

أ.د/ أحمد يوسف

عضو جمعية نقاد السينما المصريين، والناقد السينمائي لجريدة العربي القاهرية. له ترجمات سينمائية عديدة صدرت عن المركز القومي للترجمة ومؤلفات منها نجوم وشهب في السينما المصرية، ومحمد خان ذاكرة سينمائية تتحدى النسيان.

أ.د/ حسن حنفي

أستاذ الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة، وعضو لجنة الفلسفة بالمجلس الأعلى للثقافة.

له العديد من المؤلفات منها التراث والتجديد، نصوص في الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط.

صلاح عيسى

كاتب وصحفي ورئيس تحرير جريدة القاهرة.

من مؤلفاته "مثقفون وعسكر"، و"حكايات من دفتر الوطن".

صلاح قنصوه

أستاذ الفلسفة بأكاديمية الفنون.

له العديد من المؤلفات منها "فلسفة العلم"، "تمارين في النقد الثقافي".

علي أبو شادي

ناقد سينمائي، شغل منصب الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة من ٢٠٠٧ حتى ٢٠٠٩.

له العديد من المؤلفات منها السينما التسجيلية في مصر، كلاسيكيات السينما المصرية، عيون تعشق الحياة.

فريدة مرعي

باحثة سينمائية، أصدرت العديد من الكتب السينمائية، مؤسسة ومديرة دار توثيق السينما العربية.

د/ ڤيولا شفيق

باحثة وأستاذ في السينما، مخرجة أفلام تسجيلية منها شجرة الليمون ١٩٩٣، موسم زرع البنات ١٩٩٨.

د/ مجدي عبد الرحمن

أستاذ التصوير بالمعهد العالي للسينما، خبير في الأرشيف والمعامل وترميم الأفلام.

محسن ويفي

ناقد سينمائي ومترجم، رئيس جمعية نقاد السينما المصريين.

له من المؤلفات دراسة عن المخرج قيس الزبيدي، سينما توفيق صالح، عشق الأفلام. وصدر له أخيراً الحكايات الشعبية الأفروأمريكية.

أ.د/ محمد كامل القليوبي

مخرج سينمائي أخرج العديد من الأفلام السينمائية، وصدر له العديد من الكتب والدراسات السينمائية، أستاذ السيناريو بالمعهد العالي للسينما.

أ.د/ محمود علي فهمي

دكتوراه في النقد الفني أكاديمية الفنون ١٩٩٨، مؤلف روائي وكاتب دراما إذاعية أكثر من ٢٠ مسلسلاً عدا السهرات.

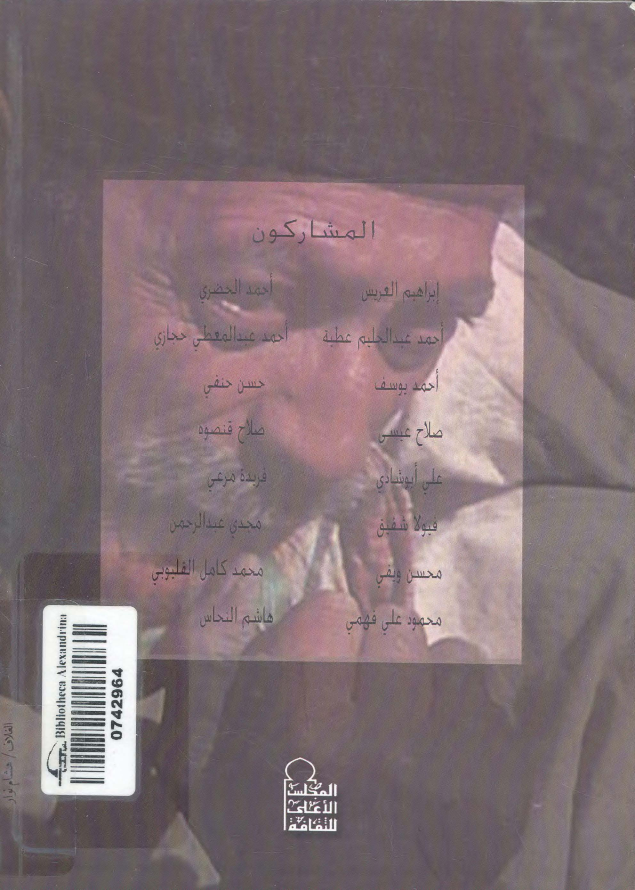
من مسلسلاته الإذاعية روز اليوسف، وفارسة الأدب العربي سهير القلماوي، وأمير المسرح العربي محمد تيمور.

هاشم النحاس

مخرج سينمائي له العديد من الأفلام التسجيلية وصدر له العديد من الكتب السينمائية، تأليفاً وترجمة.

من مؤلفاته: يوميات فيلم ١٩٦٧، نجيب محفوظ على الشاشة ١٩٧٥، الهوية القومية في السينما العربية ١٩٩٨.

المراجعة اللغوية: أيمن عامر
الإشراف الفنى: هشام نوار



المشاركون

إبراهيم العريس — أحمد الخضري

أحمد عبدالحليم عطية — أحمد عبدالمعطي حجازي

أحمد يوسف — حسن حنفي

صلاح عيسى — صلاح قنصوه

علي أبوشادي — فريدة مرعي

فيولا شفيق — مجدي عبدالرحمن

محسن ويفي — محمد كامل القليوبي

محمود علي فهمي — هاشم النحاس

الغلاف / هشام نوار

المجلس الأعلى للثقافة